

REVUE DES ARTS ASIATIQUES

AVEC LA COLLABORATION
DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE
DES AMIS DE L'ORIENT

LIBRAIRIE [illegible] OYAGES



Cliché O. Sirén

T'IEN-LONG CHAN, GROTTE XVI

Niche de la paroi occidentale. Çâkyamuni assis entre deux Bodhisattvas et deux disciples. Devant le socle, trois génies musiciens.

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

SOMMAIRE

MARS 1925 **IIe Année (N° 1)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

A Nos Lecteurs

La *Revue des Arts Asiatiques* a le plaisir d'annoncer à ses lecteurs que, dorénavant, elle collaborera étroitement avec l'*Association Française des Amis de l'Orient,* si estimée déjà et qui a toujours servi de trait d'union entre les esprits préoccupés par les questions orientales et le monde savant. Les lecteurs verront ainsi que la *Revue des Arts Asiatiques* entend marcher en plein accord avec le mouvement orientaliste français.

La fusion de la *Revue des Arts Asiatiques* avec le Bulletin de l'*Association Française des Amis de l'Orient* a causé les retards de publication dont nous nous excusons auprès de nos abonnés et de nos lecteurs.

Désormais, la *Revue des Arts Asiatiques* paraîtra quatre fois par an, sur 64 pages de texte et 14 planches hors-texte minimum. Le prix de l'Abonnement sera de **40** francs pour la France et les Colonies et **50** francs pour l'Etranger.

Les abonnés dont nous avons reçu les souscriptions en 1924 ont droit aux quatre numéros de l'année 1925.

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

SOMMAIRE

JUIN 1925 **IIᵉ Année (N° 2)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

SOMMAIRE

SEPTEMBRE 1925 **IIe Année (N° 3)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

SOMMAIRE

DÉCEMBRE 1925 **IIe Année (N° 4)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

RAPPEL

Sommaires des Numéros de l'Année 1925

Numéro 1 (Mars)

Numéro 2 (Juin)

Numéro 3 (Septembre)

L'ORIENT ET L'ART CHRÉTIEN (1)

Tout ce que Rome expose d'objets d'art, pendant les premiers siècles de notre ère, elle le tient d'Alexandrie. Vers le milieu du VII[e] siècle, la Ville éternelle est plus qu'à demi byzantine. Ni ses entrepreneurs, ni ses décorateurs à gage n'ont à faire avec la formation de l'art chrétien.

La science officielle a tenté de remettre à la Grèce décadente ce qu'elle avait dû retirer à Rome démantelée. Mais les architectes hellénistiques n'auraient pas été plus loin, de leur propre initiative, que la basilique à charpente. Le remplacement du style grec de la Méditerranée par l'architecture voûtée des territoires syrien et arménien ne peut se comprendre, remarque Strzygowski, que si cette dernière a déjà atteint l'état de maturité.

Au temps où les Romains convertis en sont encore à se faire manger dans le cirque ou s'enfouir dans la boue des catacombes, des communautés chrétiennes prospèrent librement en Perse. Les historiens latinisants se croient au centre de l'univers. Ils ont simplement ignoré, oublié ou dissimulé que la foi nouvelle s'est propagée pour le moins aussi rapidement à l'est qu'à l'ouest, parmi des peuples en pleine vigueur créatrice. Les textes indiquent l'existence de constructions ecclésiastiques en Adiabene, au delà du Tigre et de l'Euphrate, dès le II[e] siècle. La persécution des Sassanides ne commencera qu'avec l'avènement du christianisme au rang de religion d'Etat en Arménie d'abord, puis dans l'Empire romain dédoublé.

Joseph Strzygowski, chef incontesté de l'archéologie chrétienne, a établi dans ses derniers ouvrages que l'initiative en architecture, comme en musique et en liturgie, vient de l'Asie antérieure, terre natale de la construction voûtée. L'église latine emprunte à la Mésopotamie sa voûte en berceau. Quant au caractère fondamental de l'édifice religieux, sa hardiesse et sa poésie, c'est par l'aventureuse Arménie, tributaire de l'Iran, qu'il lui est transmis : la coupole jaillie de la trompe d'angle ou mieux, du pendentif, portant sur baie carrée.

Après trente ans de recherches et de réflexions passionnées Strzygowski a découvert le berceau de l'art chrétien : Mésopotamie-Arménie. La plupart des programmes dévoyés par la démesure « gothique », réduits à l'intimité « romane », exaltés dans la splendeur « byzantine », presque tous les systèmes

(1) *Voir* Planches I, II, III, IV.

de plans et d'équilibres s'élaborent dans ces régions, embryonnaires ou évolués, et s'y adaptent, dès l'aube du IVe siècle, à l'usage ecclésiastique.

Trois agents principaux de transmission :

1° Les peuples germaniques descendus de Suède. Ils passent par l'Allemagne méridionale et s'arrêtent sur les rives de la Mer Noire avant d'aboutir à la Gaule, à l'Espagne et à l'Italie. Ces barbares, superbement doués comme en témoignent les trésors de Cluny et du Cabinet des Médailles, entraînent à leur suite des Arméniens rencontrés à Constantinople ou en Asie mineure.

2° Les moines de Syrie et du Nouvel Empire. Ils fondent, avec les marchands asiatiques, des colonies puissantes dans tous les ports d'Occident et dans les grandes villes de l'intérieur. Les échanges de communautés à communautés.

3° Les pèlerins d'Occident. Ils rapportent le souvenir des monuments de Jérusalem, de Bethleem et de la Cilicie arménienne traversée en chemin.

Les églises « romanes » d'Aquitaine, de Provence, du Périgord et d'Auvergne sont autant de jalons sur la route de l'Iran. En Italie, la tombe de Théodoric à Ravenne, le baptistère de Pise, San Lorenzo de Milan et, parmi les nombreuses constructions byzantines, Saint-Marc de Venise, sœur en gloire des Saints-Apôtres de Constantinople et vivante merveille du monde. La liste, des plus longues, se continue en Espagne.

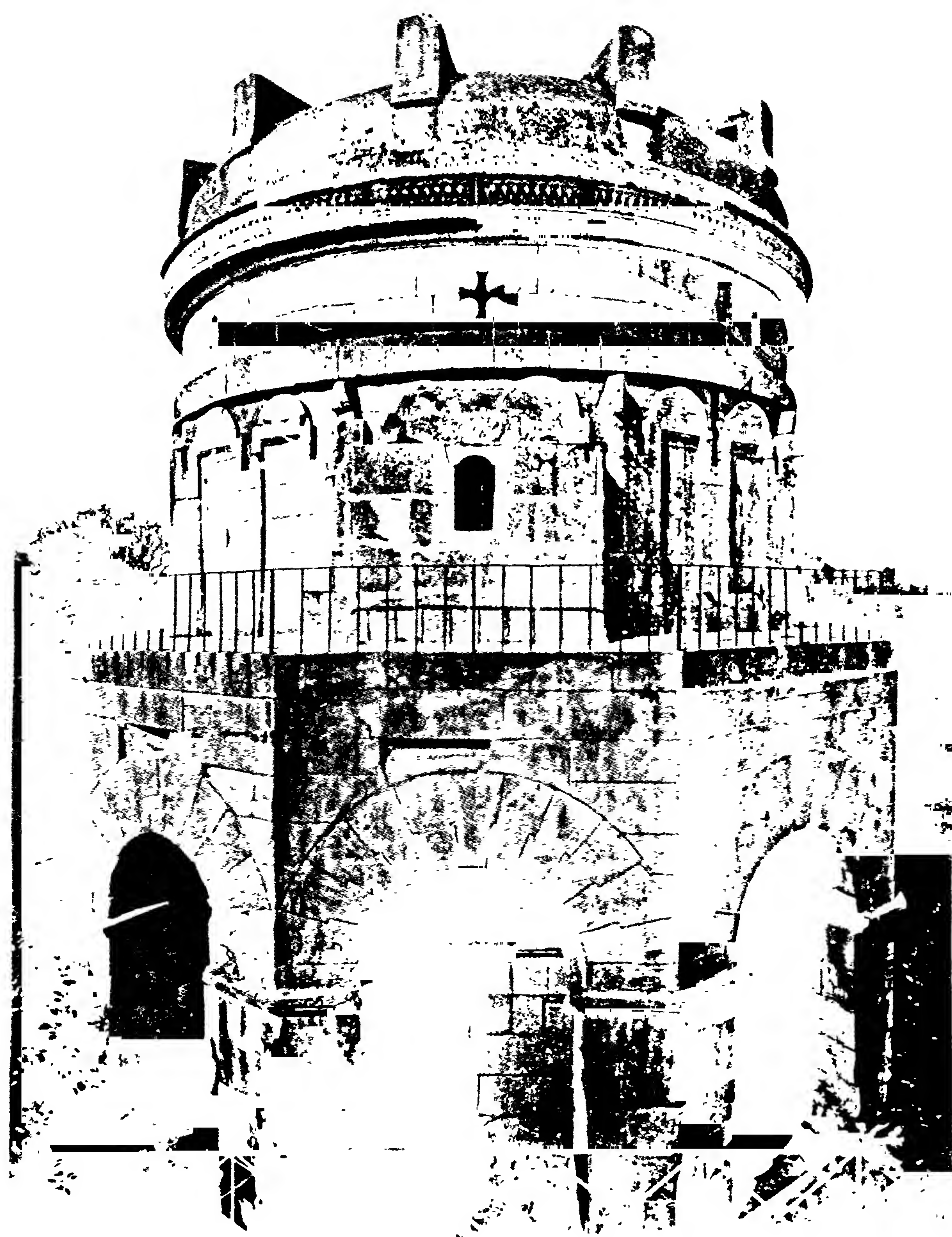
Le nationaliste fait au chrétien un tort considérable en lui cachant que les débuts de notre ère sont marqués, à l'ouest comme à l'est, par la surrection des tendances orientales « anti-réalistes » contre les formules « représentatives » gréco-romaines. Orfèvrerie cloisonnée, marbres refouillés, étoffes historiées, enluminures: des hommes neufs, épris de magnificence et d'imagination intacte, inventent leurs motifs et traitent les matériaux précieux sans recours direct à la nature. Les Lombards, les Francs et surtout les Visigoths représentent dans nos contrées, avec une majesté souveraine malgré leurs moyens d'exécution limités, les traditions millénaires de l'Asie. La fusion de leurs techniques ornementales et des méthodes perfectionnées des missionnaires orientaux s'opère d'elle-même au profit de l'édifice roman.

On pense communément que l'hellénisme, battu sur tous les fronts, trouve à Byzance, aux prix d'immenses concessions, un dernier refuge. J. Strzygowski pris aux apparences est lui-même, en certains points, de cet avis, mais :

De Sainte Sophie, monument hybride élevé par des Anatoliens, à l'Eglise palatiale en croix grecque, ou *Nea*, de l'empereur arménien Basile I (867-886), c'est-à-dire jusqu'au type canonique inclusivement de l'église orthodoxe toutes les structures et tous les plans épanouis sous le sceptre des papes rois ont été suggérés ou réalisés par l'Arménie.

La mosaïque, le style dit historique et monumental, la sculpture à deux dimensions, le traitement à plat, la polychromie, toute la décoration en un mot du temple orthodoxe, si largement répandu, est d'origine orientale.

Son iconographie — sujets, tendance, typologie — est inspirée par les



Cl. Alinari

Ravenne, tombeau de Théodoric.

Sémites des anciens empires massés dans les centres théologiques de la Haute-Mésopotamie. Les Araméens, reliés aux Coptes d'Egypte par les Nabathéens, entreprennent la confection de la formidable Bible illustrée où le Moyen âge entier, s'abreuvant aux réservoirs d'Antioche, de Jérusalem et de l'altissime Constantinople, viendra puiser l'ensemble de ses thèmes.

Les quelques analogies discernables entre les compositions des XIe et XIIe siècles et les bas-reliefs hellénistiques flottent à la surface. Leur signification plastique et sentimentale mène aux antipodes de l'antiquité classique. L'organisation byzantine, complètement asiatisée, s'est transformée en art autant qu'en politique. Les couvents et les ateliers de la Sainte Pureté et du Pantocrator assurent ou contrôlent la production de la chrétienté.

En 1204 les Croisés saccagent la Ville gardée de Dieu. On peut dater de cette catastrophe le commencement de la déchéance et de l'anarchie. Les communications avec l'Orient seront bientôt coupées. Giotto annonce le règne de l'individualisme avec une autorité que rien n'entrave Lorsque Brunelleschi, Bramante, Vignole et l'encyclopédiste Léonardo dans ses dessins renouent les relations intellectuelles avec les constructeurs du Levant, ils ne songent même pas qu'autrefois l'architecture possédait un cœur. Leurs confrères en génie de la Renaissance achèvent de traduire la peinture sacrée en termes de théâtre. Quatre siècles plus tard des littérateurs, mal informés par Baedeker, déclarent au nom du catholicisme que "l'influence de l'Orient constitue pour les arts français un péril grave et qu'il serait urgent de combattre". Ils ont perdu jusqu'au souvenir des temps où l'Eglise avait un art.

Georges DUTHUIT.

Les illustrations de cet article sont empruntées aux deux ouvrages suivants de M. J. Strzygowski : Ursprung der Christlichen Kirchenkunst, et Die Baukunst der Armenier und Europa.

UNE CONNEXION

ENTRE L'ESTHÉTIQUE ET LA PHILOSOPHIE DE L'INDE :

LA NOTION DE PRAMÂNA

Rien de moins douteux que le caractère synthétique d'une civilisation. Pour avoir quelques chances de pénétrer le génie d'une quelconque d'entre les grandes civilisations historiques, le mieux semble être de l'aborder par plusieurs aspects à la fois, même si les remarques auxquelles on se livre sont fragmentaires et entachées d'arbitraire. Nous signalerons ici un trait commun à l'esthétique et à la philosophie de l'Inde, qui se révéleraient l'une et l'autre plus intelligibles aux Européens, si ces derniers essayaient d'une critique plus synthétique.

L'idée de *pramâna* joue un rôle de premier plan tant dans la philosophie que dans l'esthétique indiennes à partir du IIIe siècle de notre ère ; elle a pour une large part décidé du caractère scolastique de la culture en Asie.

Trop longtemps les indianistes ont méconnu l'acception esthétique du terme de pramâna ; ils n'ont considéré que sa signification philosophique et, pour cette raison même, ont mal compris cette signification. Leurs versions les plus usuelles sont : source, faculté de connaissance, ou bien critérium de vérité. La difficulté de s'en tenir à l'une ou à l'autre de ces acceptions appert de ce qu'il ne s'agit ni d'une psychologie des facultés à la façon des Ecossais, de Cousin ou de Jouffroy, ni d'une logique selon le type des canoniques stoïcienne ou épicurienne. Et il serait vain d'alléguer que la pensée indienne confond les deux points de vue que nous distinguons sous les rubriques de psychologie et de logique.

Mieux vaut éclairer le sens philosophique à la lumière de l'acception esthétique, traditionnelle à partir du *Kâmasûtra* de Vâtsyâyana (IIIe siècle). Parmi les six sections (anga) de l'art du peintre figure pramâna, entendu comme science des proportions, à l'égard tant de la perspective que de la structure anatomique. Impossible de révoquer en doute cette acception : science de la mesure, si l'on prend connaissance d'ouvrages tels que le *Citralakṣana*. La science de la représentation plastique (citra) consiste à connaître les mensurations caractéristiques des diverses parties du corps chez les multiples

êtres que l'artiste peut désirer représenter : un dieu, un cakravartin, un roi, un bouddha, un bodhisattva, un religieux, un démon, etc. (1).

A tous les critiques d'art occidentaux qui spéculent sur la beauté selon la formule indienne, — à ceux qui reprochèrent aux Hindous de prétendues fautes d'anatomie, comme à ceux qui leur attribuèrent un idéalisme transcendant, nous ne pouvons conseiller que d'ouvrir le *Citralaksana.* Il dessillera leurs yeux, dissipera leurs préjugés, — du moins nous voulons l'espérer. Il leur apprendra que l'art indien souhaite tout autre chose que de copier la nature. Ce que nous prenons, bien à la légère, pour une inspiration d'« art pour l'art » procède d'une scolastique religieuse, qui implique une classification traditionnelle de types établis par convention. Si, de ci, de là, un bas-relief ou une peinture atteste quelque trait pris sur le vif, c'est par accident que l'artiste a, malgré lui, transcrit quelque chose de la nature même ; ce n'est certes pas, au point de vue indigène, ce qui vaut le plus dans son œuvre. N'est-ce pas subrepticement, plutôt qu'au grand jour, que nos « imagiers » statuaires inséraient dans l'ornementation de nos cathédrales des détails surajoutés aux scènes traditionnelles, composées de personnages abstraits?

Le pramâna des philosophes ne saurait davantage passer pour une appréhension de la réalité. On appelle ainsi la connaissance juste, mais cela ne veut dire en aucune façon la connaissance calquée sur le donné. Il s'agit d'une connaissance qui 1° « fonde une activité réalisant un objet » (arthakriyâsthitih) ; 2° ne contredit pas l'expérience (avisamvâdi).Cette définition, fournie par Pârthasârathimiçra à propos de Dharmakîrti (2), précise la théorie de la connaissance adoptée par les logiciens de l'école Yogâcâra : théorie idéaliste en fonction de laquelle, pour faire pièce au Bouddhisme, la pensée brahmanique construira ses systèmes. L'idéalisme bouddhique professe par là : d'une part que la vérité ne se tire pas de l'expérience, car il lui suffit de ne pas la contredire ; d'autre part que la connaissance crée son objet, au lieu de se modeler sur une chose préexistante, extérieure à l'esprit. L'objet ne suppose nullement une réalité qu'il faudrait atteindre ; il consiste en l'achèvement d'un processus cognitif, correctement exécuté : il est moins une chose qu'un but (artha). Alors que le sens commun réaliste croit saisir une donnée, l'idéaliste (vijñânavâdin, partisan du vijñaptimâtra) aperçoit dans cette prétendue donnée le simple terme d'une opération spirituelle. Qu'est-ce à dire, sinon que le vrai résulte de l'activité normale et correcte de la pensée?

Cette doctrine n'est certes qu'une théorie indienne de la connaissance, parmi beaucoup d'autres. Asanga et Vasubandhu, que suivirent Dignâga et Dharmakîrti, loin d'exprimer tout le contenu spéculatif du génie indien, ne

---

(1). Cf. Yaçodhara sur *Kâmas.*, I, III. — Berthold Laufer, *Dokumente der indischen Kunst.* 1er Heft, *das* Citralakshana, *nach dem tibetischen Tanjur herausg. u. übersetzt*, Leipzig, Harrassowitz, 1913. — Abanindranath Tagore : deux opuscules traduits par Andrée Karpelès : *Art et Anatomie hindous* ; *Sadanga ou les Six Canons de la peinture hindoue.* Paris, Bossard, 1921 et 1922.

(2). *Nyâyaratnâkara* sur *Çlokavârttika*, 95. On consultera avec fruit le *Pramânasamuccaya* de Dignâga (vers 480), conservé en tibétain.

traduisent l'opinion que d'une école bouddhique particulière. Mais la portée historique de cette école est immense, d'une façon pour ainsi dire positive et négative. Positivement, car, en ce qui regarde le passé — Bouddhisme ou Brahmanisme primitifs, — elle exploitait de vieilles tendances à l'idéalisme, éparses dans le réalisme soit des *Brahmanas* et des *Upanisads*, soit du canon des Sthaviras ; et, en ce qui annonce l'avenir, elle fait présager Çankara, qui verra dans la nature une simple illusion. Négativement, car, nous le répétons, c'est contre cette théorie que se formèrent les philosophies orthodoxes des brahmanes Ainsi les réalistes du Vaiçesika et du Nyâya ne sauraient, évidemment, accepter la définition vijñânavâdin du pramâna ; pourtant ils la connaissent, puisqu'ils s'y opposent. D'ailleurs, si réalistes soient-ils, la perception ne leur paraît pas le seul mode valide de connaissance : ils y ajoutent au moins l'anumâna, qui n'est ni l'induction, ni la déduction, mais le raisonnement par connexion, par commensurabilité — terme qui rejoint la racine sur laquelle a poussé le mot de pramâna, mensurabilité. Ajoutons que la perception (pratyaksa) porte, selon eux, aussi bien sur des données insensibles et suprasensibles, que sur les objets des sens. La doctrine de ces orthodoxes diffère donc du matérialisme sensualiste des Cârvâkas ou, pour prendre un point de comparaison européen, des Epicuriens.

Il résulte de cette confrontation des acceptions esthétique et philosophique du mot pramâna que, dans l'Inde, artistes et spéculatifs s'accordèrent pour trouver dignes d'intérêt non pas les objets matériels, mais des types abstraits relativement *a priori* : types d'êtres ou types de connaissance. Cette conclusion rejoint les résultats de presque toute étude qui porterait sur les postulats profonds de la mentalité indienne. L'objet le mieux fondé pour un intellect hindou est le dharma, qui n'est « être » que dans la mesure où il est « loi ». La plus indubitable donnée empirique est le karman, qui n'est « vicissitude » que dans la mesure où il est « acte ». Toujours la « chose » se réduit à un aspect de « l'opération » spirituelle. Au lieu de parler de « type d'être » et de « types de connaissance », il ne faudrait, à vrai dire, reconnaître que des « types d'activité ». Le pramâna esthétique exprime, en plastique, la correction du savoir-faire ; le pramâna spéculatif exprime, en métaphysique, la correction du savoir-penser.

Ainsi comprendrions nous l'écart qui sépare, foncièrement, l'esprit indien de l'esprit grec. Les types platoniciens sont des « idées », quoique extérieures aux âmes, parce que la sagesse hellénique est une contemplation, θεωρία. Les types hindous sont des actes ; aussi ne valent-ils que dans le monde de l'activité, jamais pour l' « en soi » — qu'on l'appelle Brahman ou Nirvâna. Ils peuvent être perpétuels, ils ne sauraient être éternels ; ils peuvent être corrects, ils ne sauraient être parfaits. Cette remarque élémentaire nous interdit d'exagérer l'importance de ce que doit l'Inde à la Grèce. Alors même qu'Alexandre n'aurait pas, pour un temps, établi le contact entre ces deux plus grands foyers de culture humaine, on aurait, sur l'Indus et le Gange, vénéré des types, soit de plastique, soit de pensée, mais des types tout autres que les



Cliché Thoramanian

Tombeau (1184) monastère de Sanahin.

idéaux de Socrate ou de Platon. Ces types consistent non en des genres, mais en des façons de se comporter, qu'il s'agisse du svadharma, des âçramas des castes brahmaniques, ou des laksanas d'un bouddha.

En tout cas, ici et là, mêmes causes produisirent mêmes effets : types génériques et types d'action, devenant traditionnels, imposèrent une culture scolastique ; Dignâga et Dharmakîrti font pendant à Platon et Aristote, les initiateurs de notre Moyen-Age. Rien n'est plus insolite à l'homme que d'avoir les yeux ouverts sur le monde. L'Occident jusqu'à la Renaissance a, en général, vénéré des concepts. L'Orient jusqu'à nos jours, quoique souvent voluptueux, a méprisé la nature. L'Inde en particulier, lorsqu'elle ne prétendait pas supprimer la nature par un effort de concentration spirituelle, voulait la dominer par le rite ou y substituer par le prestige soit de l'art, soit du sâdhana religieux, une surnature, digne, celle-là, de l'esprit. L'avenir montrera si l'influence européenne doit dégager l'Inde de ses prâmanas ou si, au contraire, l'aversion pour les méthodes et, disons-le, pour les préjugés de l'Occident doit enfoncer plus que jamais cette civilisation trois fois millénaire dans sa native et permanente mentalité.

Paul MASSON-OURSEL.

LES INFLUENCES HELLÉNIQUES DANS L'ART ORIENTAL

L'influence de l'esprit de l'antiquité classique est manifeste dans toutes les vastes régions du globe où le bouddhisme est devenu l'ultime refuge de la pensée religieuse.

Ce furent les maîtres grecs qui conçurent le type artistique du Bouddha et des diverses divinités du panthéon bouddhique ; ils léguèrent ensuite leur œuvre aux artistes et aux artisans du Moyen-Orient et de l'Extrême-Orient. En effet, les échos du génie grec se sont répandus à travers les immenses espaces de l'Asie centrale, jusqu'en Chine, et atteignirent même le Japon et l'île lointaine de Java.

Une des causes lointaines de l'apparition d'un nouvel effort créateur dans l'art bouddhique fut ce phénomène historique complexe connu sous le nom d'hellénisme, qui, à partir du IVe siècle av. J.-C., s'étend à tout le proche Orient.

Salamine et Platées marquèrent la limite des conquêtes persanes ; à la fin du Ve siècle et au début du IVe, commence en Grèce la propagande des idées unitaires. Dans son traité « *Philippe* », l'orateur Isocrate adressait au roi Philippe de Macédoine un appel en faveur de l'unité nationale. Ce programme politique comportait l'unification de la Grèce sous l'hégémonie du roi macédonien, la conquête de l'Empire Perse et la fondation de colonies grecques sur les côtes de l'Asie Mineure.

On sait que la première partie de ce programme fut réalisée par Philippe. Sa mort violente l'empêcha d'en exécuter la deuxième partie. Ce rêve inachevé fut réalisé par son fils Alexandre. Alexandre subjugua par la force des armes des étendues immenses, depuis les rivages de la Méditerranée jusqu'à l'Inde septentrionale.

Il mit l'Hellade face à face avec les civilisations orientales. Mais si le vieux monde oriental s'écroula politiquement sous les coups de la Grèce unifiée, il remporta néanmoins au point de vue de la civilisation, une victoire éclatante sur ses conquérants. Alexandre, chef des forces réunies de l'Hellade, se transforma en potentat oriental. Dans une oasis de Lybie, on le proclama fils d'Ammon et on le fit ainsi souverain légitime de l'Egypte.

Il fait de Babylone sa capitale et dans toutes les villes de l'Empire, sur son

ordre, on sacrifie aux divinités locales. C'était l'époque d'un grand syncrétisme religieux et culturel ; c'était l'époque qui prépara l'avènement du christianisme et de Byzance. La mort prématurée d'Alexandre empêcha le raffermissement de ses conquêtes. Après sa mort (en 321 av. J.-C.), une lutte violente s'engagea entre ses généraux. Dans ce partage de l'immense Empire Macédonien, la Bactriane (Afghanistan moderne) et les régions limitrophes tombèrent au pouvoir de Séleucos Nicator, qui, après avoir été exilé par Antigone, s'empara de Babylone en 312 av. J.-C., et assuma le titre de roi. La mort d'Alexandre entraîna aussi des insurrections dans un grand nombre de provinces de cet Empire démesuré créé par la volonté d'un seul homme. Un chef national apparaît dans l'Inde en la personne de Tchandragupta Maurya, qui, vers l'an 316 av. J.-C., fait la conquête du Penjâb et secoue le joug Macédonien. On se souvient qu'une deuxième tentative de conquête de l'Inde fut entreprise par Séleucos Nicator, qui franchit l'Indus en 305 av. J.-C. Cette tentative échoua et un traité de paix fut conclu en 303 av. J.-C., en vertu duquel Tchandragupta obtint la région de Kâbul, d'Herât et de Kandahâr. La chaîne du Hindû-Kuch servit désormais de limite entre l'Empire de Tchandragupta et la province de Bactriane de l'Empire Seleucide.

Mais les relations entre le monde hellénique et l'Inde n'avaient pas cessé. Tout d'abord, la Bactriane avait encore à sa tête un gouverneur grec ; et d'autre part nous savons que la cour de Tchandragupta à Pataliputra reçut à maintes reprises la visite d'ambassades grecques.

Quelques années après la conclusion de la paix, Séleucos dépêcha à la cour de Tchandragupta un ambassadeur, nommé Mégasthène. Des fragments d'une description des Indes par Mégasthène se sont conservés jusqu'à nos jours.

Vers l'an 250 de notre ère, le gouverneur de la Bactriane, Diodote I, se révolta contre les Séleucides. Cinquante ans plus tard, le roi Démétrios, fils d'Euthydème, profitant de la chute de l'Empire des Mauryas, envahit le nord de l'Inde et s'empara de Kâbul, du Penjâb et du Sind.

Un de ces rois, d'origine grecque, Ménandre, est mentionné dans un traité bouddhique intitulé *Les questions de Milinda* (*Milinda-panha*). Ce traité de caractère apologétique relate un entretien sur des questions métaphysiques entre Ménandre (Milinda), roi des Yavanas, (forme sanscrite pour *Grecs*) et le sage Nâgasena. C'est ici que nous trouvons mentionnée la cité d'*Alasanda*, qui est peut-être la forme hindoue du nom d'Alexandrie d'Egypte. Ce traité composé sous la forme d'un dialogue platonicien est presque la seule mention littéraire des relations qui existaient au nord-ouest de l'Inde entre les représentants de l'hellénisme et les adhérents à la doctrine du Bouddha : ce sont ces relations qui donnèrent par la suite naissance à cette école d'art qu'on désigne généralement sous le nom de gréco-bouddhique

Mais bientôt un grand changement se produisit dans la situation politique de ces régions. Entre 140 et 120 av. J.-C., le royaume de la Bactriane fut envahi par les barbares du nord (les Indo-Scythes). Aux environs de l'an 125

av. J.-C., ces nouveaux venus descendent dans les vallées du Penjâb et soumettent à leur joug le royaume grec du roi Hermaios, dernier des potentats indo-helléniques.

Depuis cette époque, tout le nord-ouest de l'Inde est dominé par les Indo-Scythes, à la tête desquels on voit apparaître des chefs audacieux tels que ce Kanishka (vers 78 av. J.-C.), dont les conquêtes aux Indes et en Asie centrale sont restées célèbres.

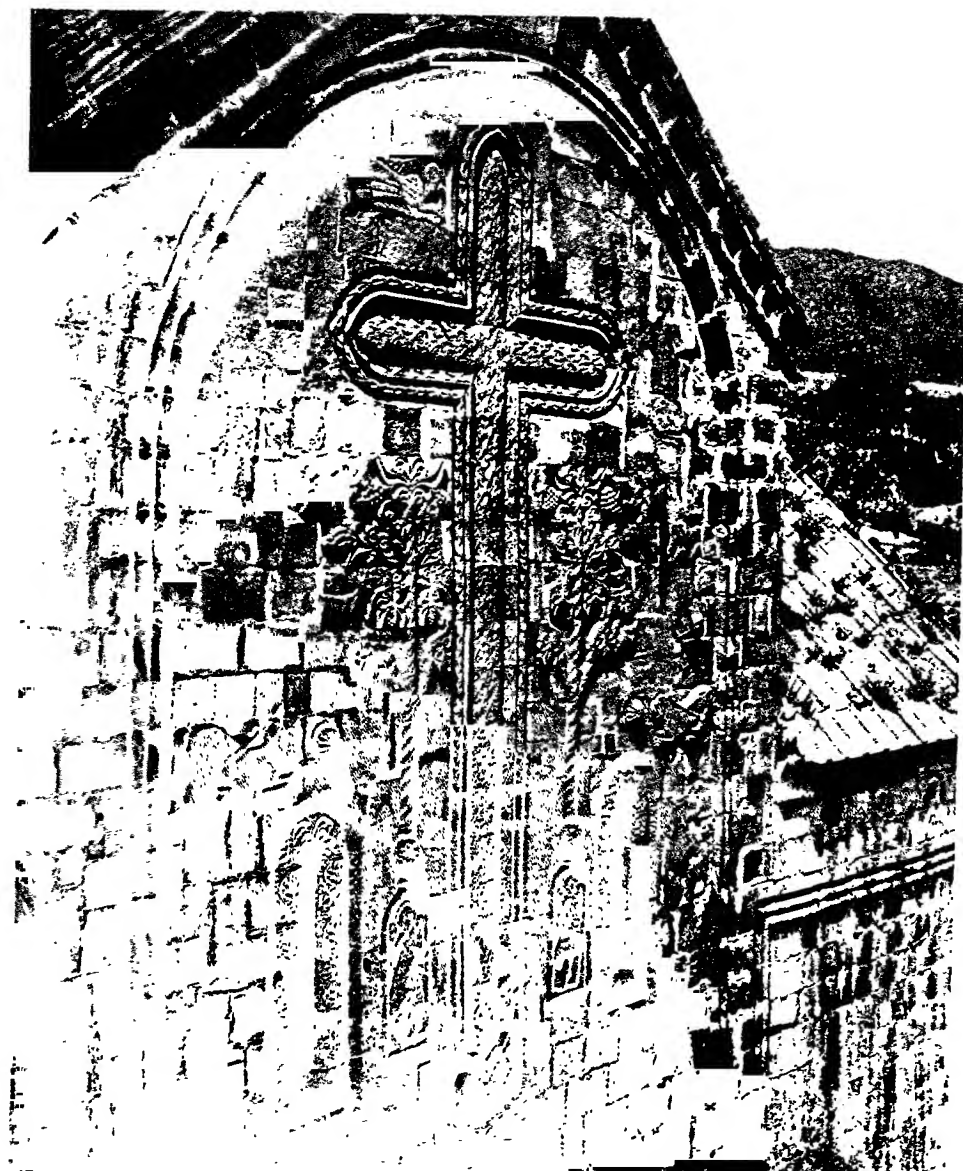
Sur les monnaies de cette époque on ne voit plus de dieux ou de princes grecs, mais des chefs nomades et aussi l'image du Bouddha, dont le nom d'ailleurs est encore gravé en caractères grecs: *Boddo.*

Cette brève introduction historique était indispensable, croyons-nous, pour se rendre compte des conditions exactes dans lesquelles s'est développé l'art, qu'en vertu de son caractère général il est convenu d'appeler gréco-bouddhique, ou encore *art gandhârien,* d'après la situation géographique des œuvres principales de cette école.

Le Gandhâra est une des provinces du nord-ouest de l'Inde, qui correspond au district actuel de Peshawar (anciennement Purushapura). Cette province était déjà connue d'Hérodote, de Strabon et de Ptolémée. Strabon déclare que le Gandhâra, aux temps de l'invasion d'Alexandre, ne faisait pas partie de l'Inde proprement dite. En 303 av. J.-C. à la suite de la paix conclue entre Séleucos et Tchandragupta cette province tomba au pouvoir de ce dernier. Le Gandhâra devint rapidement un lieu où s'entrecroisèrent les différentes civilisations de l'antiquité. Il ne faut pas perdre de vue l'importance qu'avaient les routes des Indes, non seulement à l'époque hellénistique, mais encore dans les premiers siècles du Moyen âge. Depuis les chercheurs d'aventures grecs du temps des campagnes d'Alexandre et, peut-être, jusqu'aux empereurs romains, qui conduisaient leurs légions au fond de l'Orient, combien nombreux furent ceux qui rêvèrent de l'Inde fabuleuse !

L'ancienne route royale qui passait par le col de Khaiber et qui se prolongeait ensuite dans la direction de Kâbul, Bâmiân et Balkh (au nord-ouest), et du côté de Ghazna (au sud-ouest), traversait le Gandhâra. C'est là, dans le Gandhâra, que fut élaboré, sans doute, le premier alphabet hindou ; et c'est là aussi, dans la ville de Çalâputra, que naquit le grand grammairien Pânini, auteur des règles qui, pendant des siècles, régirent la langue sanscrite.

D'après la chronique singhalaise, le *Mahâvamsa,* la population du Gandhâra fut convertie au bouddhisme par l'apôtre bouddhique Madhyantika sous le règne d'Açoka (273-232 av. J.-C.), ce Constantin bouddhique. Encore de nos jours, près du village Chahbaz-Garhi on peut voir gravé sur le roc un des édits de ce pieux souverain. On trouve des monuments de l'école gréco-bouddhique non seulement dans le Gandhâra, mais encore dans la vallée de Kâbul, ainsi qu'au nord, dans l'Udyâna (districts actuels de Bajaur, Dir, Swât et Bonner). Cette partie de l'Inde septentrionale est riche en ruines de monastères bouddhiques. Ce pays avait déjà ce même aspect au temps du célèbre pèlerin chinois Hiuen-Tsang qui visita l'Inde au VIIe siècle de notre



Cliché Yermakoff

Anamur : décoration de la façade S. de l'église

ère, après avoir traversé les étendues désolées de l'Asie centrale. Dans sa description des pays d'Occident (*Si-yu-ki*), il nous dit, à propos du Gandhâra : « Il y a environ mille couvents, qui sont ruinés et déserts. Ils sont remplis d'herbes sauvages et n'offrent qu'une triste solitude. La plupart des *stûpas* (monts funéraires) sont pareillement en ruines». Ces paroles dépeignent fort bien le paysage de cette région si intéressante au point de vue archéologique, et dont les caractères essentiels se sont conservés jusqu'à nos jours.

L'état actuel des recherches archéologiques ne permet pas de reconstituer l'exacte chronologie de l'art bouddhique. Probablement, les premières œuvres de cet art apparurent à l'époque où le bouddhisme reçut une organisation ecclésiastique solide. Les monuments les plus anciens de l'art bouddhique se rapportent au règne de la dynastie Maurya. Les œuvres d'art trouvées au cours des fouilles de Sârnâth, près de Bénarès, à l'endroit même où le Bouddha prononça son premier sermon, se rapportent au temps de la dynastie Gupta, c'est à dire au IVe et au Ve siècles de notre ère.

Les œuvres d'art bouddhique, trouvées en dehors de l'Inde sont toutes d'une époque postérieure. Les plus anciennes images sacrées du lamaïsme ne remontent probablement pas plus haut que l'an 632, date de l'établissement officiel du bouddhisme au Tibet. Au Japon, les images du Bouddha n'apparaissent qu'au VIe siècle ; elles y furent introduites de Chine, par l'intermédiaire de la Corée.

Antérieurement à l'apparition de l'école gréco-Bouddhique (dans le nord-ouest de l'Inde) les maîtres de l'art bouddhique n'employaient comme ornements des édifices religieux que des tableaux représentant les quatre principaux épisodes de la vie du fondateur du bouddhisme. Il en fut ainsi jusqu'au règne d'Açoka, et même après lui. Les emplacements où eurent lieu ces quatre principaux épisodes de la vie du Bouddha devinrent, bientôt après sa mort, des lieux de pèlerinage.

Les Ecritures saintes bouddhiques enseignent que le Maître avait lui-même désigné ces endroits comme lieux de pèlerinages futurs. Le *Mâhaparinibbâna-Sutta* (v. 16-22) qui décrit le grand *Nirvâna* du Bienheureux, contient un passage dans lequel le Bouddha donne des indications à ce sujet à son disciple favori, Ananda : « Il y a quatre lieux, ô Ananda, qui doivent être visités avec un sentiment de vénération religieuse par les fidèles de noble descendance. Quels sont ces quatre lieux ? Le lieu où naquit le Tathâgata (c'est une des épithètes du Bouddha) ; le lieu où il atteignit l'illumination suprême ; le lieu où il mit en mouvement la roue de la Loi ; et enfin, le lieu où, après avoir rejeté son enveloppe corporelle, il entra dans le *Nirvâna* complet ». Ces lieux sont respectivement : la Cité de Kapilavastu, Bodh-Gayâ, Bénarès (où il enseigna pour la première fois sa doctrine, c'est-à-dire, où, selon l'expression de l'Ecriture, il mit la roue de la Loi en mouvement), et enfin la bourgade de Kuçinagara.

En effet, nous rencontrons sur de nombreux monuments la représentation de la scène de la nativité du Bouddha, qui se passe sous un arbre dans le

jardin de Lumbîni ; souvent on voit aussi sur ces monuments la roue de la Loi (Dharmaçakra), symbolisant le premier sermon, ou encore le *stoûpa* (mont funéraire), de Kuçinagara, construit à l'endroit de l'incinération de la dépouille mortelle du Bienheureux.

Dans un article remarquable sur les commencements de l'art bouddhique, M. Alfred Foucher, actuellement chargé de Mission archéologique en Afghanistan, a esquissé une théorie selon laquelle ces quatre principaux lieux de pèlerinages devinrent rapidement des centres de production d'images représentant les quatre principaux épisodes de la vie du Maître. Il n'est pas rare de rencontrer aussi des bas-reliefs représentant la scène de l'abandon de la vie séculière par le Bouddha, épisode que l'Ecriture désigne sous le nom de « *Grand Départ* » (*Mahâbhinishkramana*).

Notons ce fait intéressant que l'image du Bouddha n'apparaît pas sur ces bas-reliefs. En effet, dans la scène du « *Grand Départ* » on aperçoit bien un cheval, mais pas de cavalier. Sur les bas-reliefs qui représentent la scène de la suprême illumination, on voit un trône élevé sous l'Arbre de l'Illumination (*bodhi-vriksha*), mais la présence du Maître ne se révèle que par un symbole placé au-dessus du trône. Cette absence de la figure du Bouddha caractérise l'art bouddhique primitif et le distingue nettement de l'art de l'époque suivante, dite gréco-bouddhique.

Ce n'est pas sur les sculptures gandhariennes que nous trouvons les premières figurations du Bouddha. Ce furent des maîtres grecs, ou des artisans indigènes formés à l'école hellénistique, qui sculptèrent les premières statues du Bienheureux : ainsi apparut ce type du Bouddha qui porte des traces manifestes de ses origines hellènes, et qui pénétra plus tard dans l'art de tous les pays de religion bouddhique.

Grâce aux travaux des professeurs Alfred Foucher et Grünwedel, la plupart de ces œuvres sont maintenant expliquées et nous sommes en mesure d'apprécier le rôle de cette école néo-hellène, dans l'ensemble de l'évolution séculaire de l'art bouddhique.

M. E. Senart (*J. As.* 1890) déclare que « la période de floraison et de grande expansion de cet art est antérieure à la seconde moitié du IIe siècle ». Il est généralement admis que la «clôture de l'école» a eu lieu vers 600 après J.-C.

L'Apollon grec a été l'ancêtre lointain du type du Bouddha créé par l'art gandhârien. Consciemment — ou peut-être inconsciemment — les maîtres de cette école ont fait revivre dans l'image hiératique du Bouddha les traits distinctifs du dieu hellène de la beauté.

Il suffit de jeter un regard sur ces images des « Bouddhas méditatifs » pour se convaincre qu'à travers leurs yeux à demi clos, s'entrevoit la vision du dieu dont l'image fut créée sur les rives lointaines de la mer Egée. Le Bouddha tel qu'il est conçu par les sculpteurs du Gandhâra ne correspond pas au Bouddha tel qu'on se le représente habituellement sur la foi des textes bouddhiques ; les statuaires gandhâriens ne nous révèlent pas ce moine, à la tête rasée, ascétique et sévère, dont nous parle l'Ecriture bouddhique.

Tout au contraire, nous nous trouvons en face d'un rejeton de race royale, qui, quoique privé des attributs habituels de son rang, porte encore la coiffure de prince. Aucune trace des rigueurs ascétiques. Peut-être était-ce l'idée du Bouddha personnifiant le *Cakravartin*, « souverain de l'univers, » qui inspira les maîtres gandhâriens ?

La manière dont sont représentés les vêtements des personnages, les longs plis tombants — tout cela révèle clairement l'influence hellénique.

Les bas-reliefs gandhâriens représentent surtout des épisodes de l'existence terrestre du Bouddha. Les scènes de la jeunesse du Bienheureux sont particulièrement nombreuses. La nativité du Bienheureux dans le jardin de Lumbinî, sa vie, lorsqu'il était encore le prince Siddhârtha, et enfin le moment où il abandonna la maison familiale pour son grand voyage spirituel, ont principalement servi de thèmes aux artistes gandhâriens. A la différence de l'art bouddhique primitif, l'image du Maître occupe ici toujours la première place. On le voit tantôt prêchant sa doctrine, entouré de la foule de ses disciples, tantôt accomplissant des miracles, et enfin on le voit entrant dans le *Nirvâna*. Le *Nirvâna* que les artistes bouddhiques avaient auparavant coutume de représenter symboliquement par un mont funéraire, est maintenant traité d'une manière plus réaliste : le Bouddha est étendu sur son lit et, autour de lui se pressent ses disciples éplorés. Nombreuses sont aussi les images des *Bodhisattva* (futurs Bouddhas), coiffés de riches parures, couronnés de diadèmes et recouverts de joyaux. Ainsi apparaissent l'*Avalokiteçvara*, le tout-compatissant, et le *seigneur Maitreya*, le Bouddha de l'avenir. Outre ces images bouddhiques hellénisées, on remarque parmi les bas-reliefs gandhâriens des fragments qu'on pourrait croire empruntés à une frise grecque. On n'a qu'à regarder attentivement les représentations de Brahmâ et de Paneika, dieu de l'abondance, pour qu'aussitôt se présente le souvenir des images bien connues de l'antiquité classique.

Les traditions de cet art gandhârien se maintiennent aux Indes tant que le bouddhisme dure dans son pays natal. Les sculptures de l'époque des Gupta (IVe et Ve siècles) portent encore les traces de ces conceptions artistiques gandhâriennes, quoique le génie national hindou se fût déjà réveillé à cette époque.

A partir du Ve siècle commence la période la plus obscure de l'histoire de l'Inde. Lorsqu'on parvient enfin à reprendre le fil des événements, l'Inde toute entière est déjà sous l'emprise du grand mouvement qui amena la restauration du brahmanisme.

Les échos de l'art gandhârien sont perceptibles dans toutes les immenses étendues de l'Asie centrale et de l'Extrême-Orient. On se souvient que les Indo-Scythes avaient conquis le nord-ouest de l'Inde. Par leur intermédiaire, le bouddhisme se répandit au nord des barrières montagneuses du Pamir et de l'Himalaya. En même temps que la doctrine bouddhique, les tendances artistiques de l'époque pénétraient jusqu'au fond des oasis du Turkestan chinois.

En effet, les monuments de l'art bouddhique trouvés au cours des fouilles du Turkestan chinois constituent des témoignages irrécusables de puissantes influences gandhâriennes L'Asie centrale s'était convertie à un bouddhisme qui avait revêtu les formes de l'art gandhârien. Et, par conséquent, tout le long des routes de caravanes qui traversaient le Turkestan chinois, on rencontre toujours le même type hellénisé du Bouddha.

L'exploration du Turkestan chinois a été particulièrement fructueuse. Grâce à ces recherches, nous connaissons maintenant le lien qui unissait jadis l'art gandhârien à l'art de l'Extrême-Orient.

Le Turkestan chinois, ce pays habité actuellement par une population turque convertie à l'islam, a été peuplé au cours du premier millénaire de notre ère, par des tribus iraniennes. Ce n'est qu'au VIIIe siècle ap. J.-C., que les Ouighoures (peuple d'origine turque), débouchant des vallées de l'Orkhou, en Mongolie, firent leur entrée sur la scène de l'Histoire. Ils fondèrent au nord-est du Turkestan chinois un des états les plus civilisés de l'Asie centrale ; là les fidèles de la doctrine bouddhique se rencontraient avec ceux de la doctrine de Mâni.

Dans les premiers siècles de notre ère, seul le bouddhisme était enseigné en Turkestan chinois.

La vie de ce pays se concentrait le long des deux grandes routes de caravanes; l'une d'elles était tracée au nord du Turkestan chinois, près des versants méridionaux des Monts Célestes ; l'autre, moins accessible, traversait les sables au sud du Tarim et passait par Khotan.

Puis ces deux routes rejoignaient les routes suivies par les marchands de Bactriane, de Perse et des Indes.

Le commerce de la soie empruntait les routes du Turkestan chinois et c'est à travers ces solitudes et ces déserts, qu'au cours du développement de la civilisation antique, l'Orient romain communiquait avec l'Extrême-Orient.

L'influence de l'art gandhârien est notable surtout dans l'ouest du Turkestan chinois. Plus on avance vers l'Est, et plus cette influence cède le pas à celle de l'Extrême-Orient ; mais nulle part le génie gandhârien ne disparaît complètement.

Tandis que les maîtres gandhâriens avaient à leur disposition des pierres provenant des carrières de la région, ceux du Turkestan chinois ne disposaient que de terre-glaise ; en conséquence, la plupart des œuvres de l'art ouddhique de ce pays sont en terre cuite Les rares figures en pierre de style purement gandhârien trouvées dans ces régions y furent sans doute importées du Gandhâra.

Les nombreux moules découverts dans les sables du Turkestan chinois et qui servaient au moulage des têtes des diverses divinités bouddhiques, nous permettent de juger de la technique de cet art.

Pour les grandes statues, les statuaires de ce temps employaient parfois le procédé suivant : ils sculptaient une forme grossière dans la pierre, puis ils pétrissaient en terre glaise les parties manquantes et les ajoutaient ensuite



Cliché Lalayan

Achthamar église sur plan crucial, vue du N.-O

à la forme primitive. Enfin, les statues étaient recouvertes de plâtre et peintes de couleurs éclatantes.

L'influence gandhârienne se maintint plus longtemps dans la sculpture ; par contre, dans la peinture, si l'on excepte quelques éléments indigènes, on constate surtout des influences d'Extrême-Orient.

A l'extrême-ouest de la Chine, à la limite même du désert, se trouve l'oasis de Touen-Houang : c'est là que sont les fameuses grottes bouddhiques appelées « *Grottes des mille Bouddhas* », et qui peuvent actuellement être étudiées, grâce aux magnifiques éditions des travaux de la Mission Pelliot. Sur les parois de ces grottes on peut suivre le développement de la peinture murale de la Chine, depuis le VIe siècle jusqu'à la fin du XIe. Nous y voyons se succéder les diverses tendances artistiques et religieuses des maîtres de l'époque de la dynastie des Wei (qui régna sur la Chine du nord depuis la fin du IVe siècle jusqu'au milieu du VIe siècle), et aussi les tendances purement décoratives des artistes de l'époque des T'ang. Parmi les peintures rapportées de Touen-Houang par Sir Aurel Stein, l'explorateur britannique bien connu, se trouve une peinture (malheureusement en lambeaux) qui mérite une mention spéciale. Les fragments lisibles d'une inscription chinoise nous apprennent que cette peinture représente des images bouddhiques adorées aux Indes. Ici encore le caractère indo-hellénique s'est conservé d'une manière remarquable à travers une conception chinoise.

Le temps des Wei, de ces souverains venus de la Mongolie orientale et convertis au bouddhisme, fut l'époque du plus grand épanouissement de l'art religieux chinois.

La sculpture de cette époque nous est connue par les chefs-d'œuvres des grottes de Yun-Kang (province de Chan-Si) et de Long-men (la porte du Dragon).

L'illustre sinologue français, Edouard Chavannes visita ces grottes en 1907. La description qu'il nous en a laissée constitue une des meilleures analyses de l'art de l'époque. Voici ce qu'il dit des sculptures de Yun-Kang :

« Quoique les sculptures de Yun-Kang soient le prototype de l'art bouddhique chinois, elles n'ont cependant rien d'archaïque ; sveltes et harmonieuses, pénétrées d'un sentiment religieux intense, elles sont à la fois un début et un apogée : jamais les Chinois n'ont dépassé, dans leurs plus belles œuvres religieuses, l'idéal qui fut alors conçu par ce peuple venu de Mongolie orientale ou de Mandchourie. »

« Si l'on prend les sculptures de Yun-Kang dans leur ensemble, il se dégage d'elles une impression d'originalité que les progrès futurs de la science ne parviendront sans doute pas à dissiper. Il faut reconnaître dans ces Wei du Nord un peuple qui a eu un sentiment artistique très personnel et qui, avec les éléments que lui fournissaient l'Inde et l'Asie centrale, avec la maîtrise de facture qu'ont pu lui apprendre les Chinois, a su créer un type de la divinité que la Chine et le Japon ont imité sans l'égaler jamais ».

Dans les grottes de Yun-Kang, on trouve des statues de Çakyamuni,

« le Bouddha récent », de Maitreya, « le Bouddha Prochain », et d'Amitâbha, « le Bouddha qui préside au Paradis d'Occident ». Les attitudes de ces statues et la manière dont sont présentés les plis de leurs vêtements rappellent les modèles du Gandhâra. Ces attitudes — « aux jambes croisées à la hauteur du pied », le vêtement tombant en plis réguliers — qu'on ne voit plus à l'époque des T'ang, sont tout à fait caractéristiques de l'art de l'époque des Wei.

Cela indique clairement quel lien étroit existait entre les artistes de l'Extrême-Orient et leurs maîtres gandhâriens.

Dans ces mêmes grottes de Yun-Kang, on rencontre un personnage rappelant un Hermès grec, coiffé d'un bonnet flanqué d'ailes et appuyant la main gauche sur un trident.

Même dans ces profondeurs de la Chine centrale, l'art classique a laissé des traces indélébiles, qu'il est impossible de méconnaître.

C'est ainsi que les réalisations artistiques des maîtres hellénisés du Gandhâra s'acheminaient vers le Céleste Empire.

Il importe de connaître ces voies de l'art antique. L'avenir permettra sans doute d'apprécier l'importance des influences réciproques de ces mondes connexes.

Les conquêtes d'Alexandre le Grand ont rapproché le monde classique du monde oriental, et neuf siècles plus tard, on perçoit encore des reflets lointains de ces rapprochements dans les trésors artistiques de Yun-Kang et dans les fresques des temples d'Asie centrale.

Georges ROERICH.

LES LAQUES ET LES MEUBLES DE LA CHINE (1)

L'histoire de l'art réserve des surprises déconcertantes. Comment se fait-il par exemple que les Japonais nous aient laissé de magnifiques séries de laques qui nous permettent de retracer leur histoire depuis le septième ou huitième siècle de notre ère, époque probable à laquelle cette industrie fut introduite de Chine au Japon, tandis que les Chinois ne nous ont légué aucune pièce antérieure au Moyen âge? Cela paraît étrange lorsqu'on songe aux innombrables sculptures ou céramiques chinoises de toutes époques et lorsque l'on sait que le laque était connu au temps des premiers Mongols, en l'an 1000 avant Jésus-Christ.

Münsterberg (2) croit pouvoir élucider ce mystère. Il nous fait observer que pendant les cataclysmes qui ont traversé leur histoire, les Chinois qui ont toujours eu le goût des sciences, de l'archéologie, ont dû chercher à mettre tout d'abord à l'abri les œuvres qu'ils considéraient comme pièces de collection, les céramiques entre autres ; les laques, presque tous objets usuels, meubles, instruments de musique, boîte à médecine, etc. n'auraient pas répondu à leurs conceptions artistiques. Les Japonais au contraire, aux mœurs plus simples et plus pratiques, auraient instinctivement sauvé ce qui leur semblait utile. Cette explication qui paraît assez puérile au premier abord, est peut être vraie; mais elle ne nous renseigne pas sur les origines de l'art du laque.

Il est difficile dans une étude comme celle-ci de ne pas parler de techniques, et on nous pardonnera si à propos de tels objets ou de tels autres, nous insistons plus sur la façon dont ils sont fabriqués que sur les images qu'ils nous permettent d'évoquer. Aussi avant de tenter de retracer pour les premières époques une histoire « quasi légendaire », puisqu'aucun objet n'est parvenu jusqu'à nous, rappelons tout d'abord ce qu'est le laque.

Dans un petit ouvrage du début du XIXe siècle, intitulé *Les arts, métiers et cultures de la Chine*, rédigé d'après des notes du Père d'Incarville, nous lisons ceci : « On sait maintenant en Europe que le vernis de la Chine n'est point une composition, mais une gomme, une résine qui coule d'un arbre que

(1). *Voir* Planehes V, VI, VII.

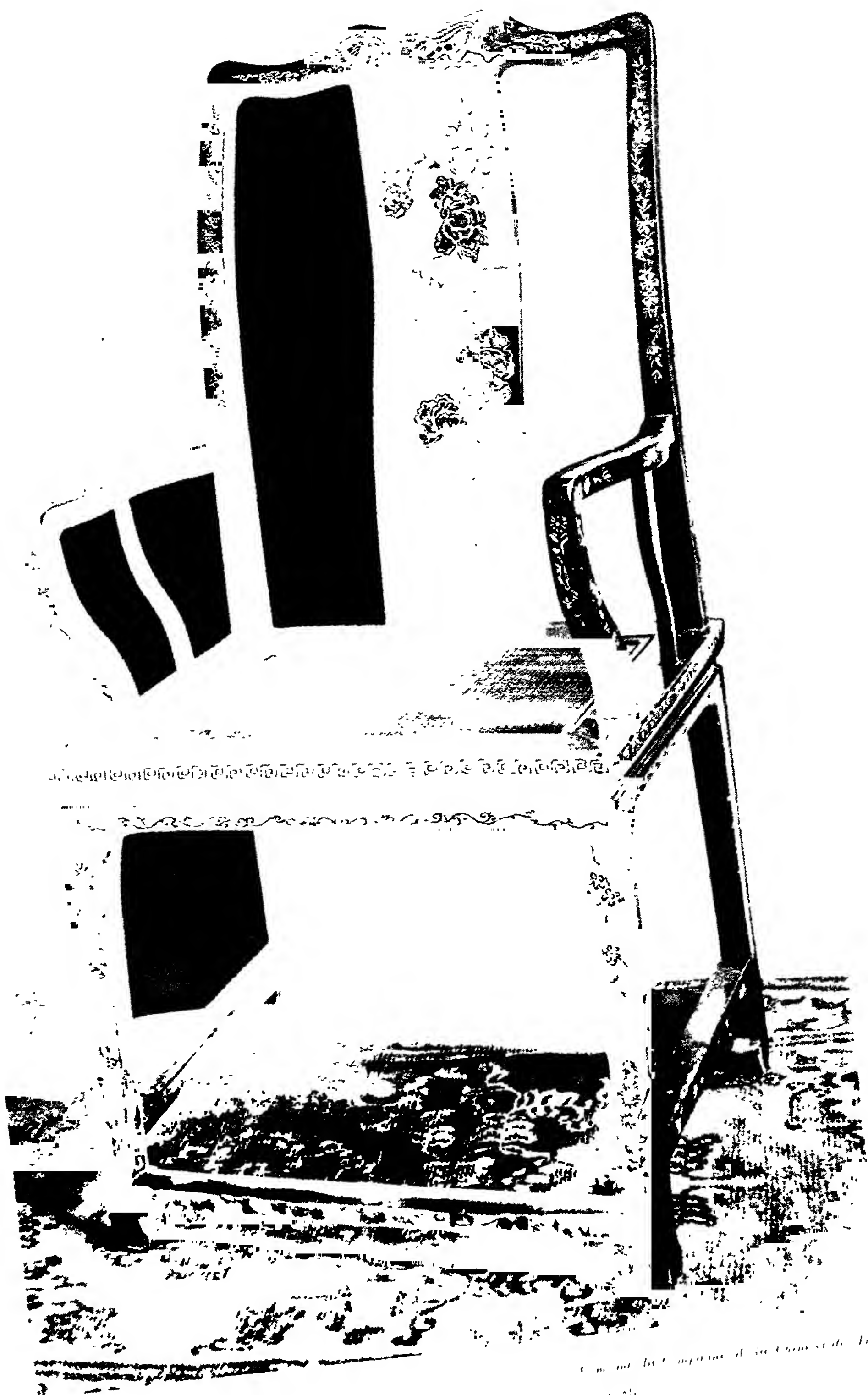
(2). O. Münsterberg, *Chinesische Kunstgeschichte*, 1910-1912.

les Chinois appellent « tsi-chon », ou arbre du vernis ». En effet, lorsqu'à la fin du XVIIe siècle on reçut dans nos pays, venant de la côte du Coromandel, les premiers panneaux de laque, la surprise fut grande et pendant longtemps leur fabrication demeura un mystère.

Le *Rhus Vernicifera*, l'arbre à laque, se trouve en plus grand nombre dans la province de Kiang-si et dans le Se-tchouan ; les meilleures plantations sont à Kan-tcheou. Dans le courant de l'été on fait des entailles triangulaires dans le tronc des arbres sans enlever l'écorce, et la liqueur tombe dans une coquille qui est de la grandeur de nos écailles d'huître. Lorsqu'un arbre paraît épuisé, et qu'on n'espère plus en tirer de vernis, on entoure sa cime d'une botte de paille ; on y met le feu, et tout ce qui reste de vernis dans l'arbre se précipite dans les entailles. Pour conserver le vernis, on le met dans des vases que l'on recouvre de papier comme des pots de confiture et on les place dans des caves fraîches et peu humides. Les vapeurs qui se dégagent à ce moment du vernis sont dangereuses, et le Père d'Incarville ajoute que pendant ce travail « les gens vifs et colères » sont plus susceptibles que les autres d'attraper « des clous et des gonflements aux parties de la génération ». Après avoir fait évaporer le vernis au soleil dans de grands plateaux pour le débarrasser de ce qu'il contient d'aqueux, après l'avoir mélangé avec du « fiel de porc », du « vitriol romain », de « la poudre d'os de cerf calcinés », et de l'huile de thé, on le filtre dans du coton et il est ainsi propre à être utilisé.

Les objets à laquer sont d'abord recouverts d'une composition faite de papier, de lin et de chaux, qui doit parfaitement adhérer, ou bien, lorsque le travail exige moins de solidité, on passe simplement sur la pièce, une eau gommée empreinte de craie. On étend ensuite le vernis par couches successives, qu'on laisse sécher et que l'on polit l'une après l'autre. Les couches sont au minimum de trois et leur maximum est de dix-huit. Ce travail exige un soin extrême ; le moindre souffle, la moindre poussière seraient susceptibles d'altérer l'éclat et la beauté du vernis. Ce que dit à ce sujet l'empereur chinois Hang-Ki mérite d'être cité : « Le vernis du Japon est d'une finesse, d'un éclat et d'un poli qui charment l'œil ; celui de la Chine lui est inférieur. Tout le monde en fait honneur aux Japonais : c'est une méprise de préjugé et d'ignorance. Nos ouvriers surpassent ceux du Japon dans l'exécution de travaux plus difficiles et plus délicats que le vernis. Il y a une injustice à leur faire un reproche de ce qui ne dépend pas d'eux ; l'application du vernis demande un air doux, frais, humide et serein ; celui de la Chine est rarement tempéré, et presque toujours chaud ou froid, ou chargé de poussières ou de sels. Voilà pourquoi les pièces de vernis qu'on y fait n'ont pas l'éclat de celles du Japon, qui, étant au milieu de la mer, jouit d'un air plus propre à faire sécher le vernis, sans le rider ni le ternir ».

En nous parlant de rites et coutumes, le Chou-King et le Chi-King, des annales très anciennes, nous renseignent un peu sur les premiers objets qui furent laqués. Après nous avoir raconté que chaque pièce de l'ameublement chinois avait un usage sagement déterminé : le fils du Ciel s'asseyait



Cliché de la Compagnie de la Chine et des Indes

Fauteuil laqué de Coromandel. XVIIe siècle

Planche V

sur cinq nattes placées les unes sur les autres, celui qui était inquiet avait une natte séparée, l'homme et la femme ne devaient pas prendre leur repos sur la même natte; après nous avoir indiqué que le *Ki* était un espèce de petit banc, qni s'inspirait des mêmes bienséances, (il servait en outre à mesurer l'intérieur des maisons), ces annales nous apprennent que dans la cérémonie qui eut lieu quelques jours après la mort de Tching Wang, en 1068 avant Jésus-Christ, parmi les quatre *Ki* employés, l'un était fait de « pierres précieuses », l'autre « de coquillages», le troisième « de pierres précieuses bien taillées » et le quatrième, celui qui nous intéresse, était « vernissé ». Voilà qui nous permet de fixer une époque. Un autre petit banc, le *Tsu*, était verni en rouge sur les côtés et sa partie supérieure était ornée de deux larges carrés noirs. Le *Kin*, une table crédence, était également vernie et parsemée de fleurs bleues. Plus tard, en 650 avant le Christ, Ma Kung aurait eu un mobilier laqué. Quant aux dynasties des Ch'in et des Han, il est fort probable, si l'on s'en rapporte aux magnifiques exemples de sculptures qu'ils nous ont laissées, que leur industrie du vernis fut très florissante. Au IIe siècle de notre ère, on cite le nom d'un ouvrier laqueur, Shen-Tu-h'an, et à la fin du cinquième, on raconte que le Prince Hsiao-Pao-Chüan aurait eu un Palais décoré de laques rouges et verts. Comme on le voit, la découverte de l'art du vernis date d'il y a fort longtemps.

Dans le trésor du Shosoïn à Nara (Japon) où sont conservés les objets ayant appartenu à l'empereur Shomu (724-748) on a trouvé quelques laques. Parmi ceux-ci en est-il de chinois? On le discute, mais comme pour cet art le Japon était tributaire de la Chine, ces pièces ont évidemment des analogies avec celles que l'on fabriquait sur le continent et elles peuvent nous renseigner utilement. Leur décor est tout incrusté de nacre ou de pierres précieuses ; il figure des ornements de feuillages enroulés, des fleurs jetées, des étoiles, des palmettes qui fournissent l'occasion à Münsterberg de développer une théorie de plus, quant à l'influence de l'Occident sur l'Extrême-Orient. Rien ne nous permet d'affirmer que cette théorie soit exacte, car on peut fort bien emprunter à la nature les mêmes éléments qu'un pays voisin, sans avoir jamais eu de relations avec lui : la grecque par exemple n'est-elle pas un motif que l'on retrouve sans raison discernable à travers le monde? Il faut se méfier des raisonnements que l'on fait après coup, ils conduisent à des déductions séduisantes, mais souvent inutiles.

Pour revenir à ces laques incrustés, leur technique exige beaucoup d'adresse. Le procédé dit d'Heidatsu est le suivant : sur le fond de la pièce que l'on veut décorer on pose les ornements de nacre, d'or ou d'argent ; puis on recouvre complètement la pièce avec du laque, que l'on use jusqu'à ce que le décor réapparaisse sur un fond à niveau égal. Quelquefois on laisse par-dessus une mince couche de vernis qui donne par transparence un beau ton ambré. Le laque est généralement coloré en noir à l'aide d'un oxyde de fer et sur cette surface lisse et brillante, le nacre et l'or se détachent à merveille. Le blanc, le rouge, le vert ou le jaune, se fabriquent aussi, ils

s'ajoutent parfois au décor, mais avec discrétion, non point comme dans des laques d'époques postérieures, dont nous parlerons plus loin.

Les Japonais n'ont jamais égalé les Chinois dans l'art de creuser et de découper le laque. Ces objets ainsi fabriqués qui ressemblent à de la broderie ou de la dentelle datent probablement du Moyen âge ; mais déjà pendant la dynastie des Wei et des Tang on en mentionne comme décoration d'architecture. En majeure partie fabriqués à Pékin et à Socchou ils doivent à cela d'être appelés quelquefois « laques de Pékin ». Il existe deux sortes de techniques ; la plus ancienne et la plus simple est celle qui consiste à sculpter le bois de l'objet qui doit être décoré et à le laquer ensuite. L'autre est la suivante : on laque le bois uniformément comme il a été dit plus haut, de telle sorte que le laque ait une épaisseur d'au moins 8 millimètres, puis à l'aide d'un instrument très tranchant dont l'extrémité est faite d'une dent de rat, on le creuse ainsi qu'un bas relief.

Les laques de cette sorte les plus répandus sont rouges ; d'autres sont verts ou chamois, et ces derniers dont la patine ressemble à celle du cuir sont très rares· Il y a des pièces qui présentent à la fois plusieurs couleurs que l'on introduit au moment où l'on place les couches l'une sur l'autre et que l'on met à nu par un patient polissage suivant les besoins du décor. Sur la plupart il est très difficile de mettre une date ; il semble que les plus nombreuses appartiennent à la dynastie des Ming. Le décor de telle boîte est composé d'entrelacs disposés symétriquement par rapport au centre, celui de tel vase figure des oiseaux sur un fond de feuillages, formant un ensemble de lignes enchevêtrées, souples et harmonieuses. A mesure que l'on s'éloigne de cette période, on remarque que l'épaisseur des laques augmente, que leur décor se surcharge et que le relief trop saillant donne aux objets un aspect de lourdeur. Et, il faut bien le dire, les scènes de la vie de l'empereur Kien Long, panneaux décoratifs exécutés à la fin du XVIIIe siècle, malgré leur richesse, l'habileté de leur travail, semblent absolument dénués d'intérêt artistique.

Encore bien plus que dans les laques découpés, les Chinois offrirent des signes de décadence dans ceux qu'ils fabriquaient à Canton. Dans la *Description de la Chine et de la Tartarie, Paris* 1745, J.-B. du Halde écrit ce qui suit : « Il s'en faut bien que les ouvrages de vernis qui se font à Canton soient aussi beaux et d'un si bel usage que ceux qu'on travaille au Japon, au Tong King, etc. Ce n'est pas que les ouvriers n'y employent le même vernis et la même dorure, mais c'est qu'ils travaillent ces sortes d'ouvrages avec trop de précipitation et que dès là qu'ils plaisent à l'œil des Européens, ils s'en contentent ». Cette négligence dans le travail fut particulière à Canton ; sa situation à l'extrême sud de la Chine, la plus proche de l'Occident, en fut la cause certaine. Qui ne connaît ces articles de bazar dont les dessins dorés donnent l'impression de se détacher sur une toile cirée ?

Les navires de la Compagnie des Indes qui venaient d'Europe par un long trajet en doublant le cap de Bonne-Espérance abordaient dans le Golfe

de Bengale sur la côte de Coromandel. C'est à Madras, à Pondichéry, à Mazulipatam, qu'ils chargeaient les objets précieux dont ils avaient commande. De Chine, on expédiait jusque là par caravanes les panneaux de laque qui devaient orner les intérieurs auprès des tapisseries chinoises de Vernansal, des décorations de Boucher et de Pillement. C'est pourquoi le nom de Coromandel sert encore à désigner certains de ces laques, aujourd'hui particulièrement goûtés.

Il fut une époque en Chine, comparable à la Renaissance italienne, où l'on a cherché à donner plus de place à la représentation de la vie dans l'art décoratif. Ces tentatives furent parfois malheureuses : nous avons vu que pour les laques de Pékin, on ne réussit qu'à produire une impression d'habileté. Cependant les laques du XVIIe et XVIIIe siècles peints de figures en or et en couleurs, sur fond noir, rouge, ou blanc, ont souvent une incontestable valeur décorative ; quant aux panneaux dits de Coromandel conçus dans cet esprit, ils sont à la fois des chefs-d'œuvres de goût et d'exécution. Leur décor est creusé peu profondément dans la surface de laque et peint dans les creux de couleurs vives à l'imitation de la nature. Il figure des cortèges de personnages en promenade à travers des paysages montagneux ou des Palais rouges et dorés, des dragons bondissant sur des flots mouvementés, des oiseaux au long plumage étalé sur de grandes touffes de feuillages et de fleurs multicolores, qui se détachent sur des fonds clairs ou foncés.

Le mobilier chinois auquel ils servaient parfois d'ornement, a été introduit en Europe il y a peu de temps. Le XVIIIe siècle l'avait dédaigné. Il le trouvait de formes trop rustiques. Nos ébénistes, les Dubois, les Delorme, les Weisweiller voulaient des formes chantournées et ils découpaient au goût du jour les panneaux qu'ils recevaient de Chine pour en faire des devants de commode ou de cabinet. Malheureusement, à moins de risquer d'abîmer le laque, il était presque impossible de recourber leur surface. Aussi lorsqu'on dévoila les secrets de la fabrication du vernis, lorsque les Martin ouvrirent boutique, les commandes se firent plus rares en Chine et on se contenta souvent d'ouvrages imités.

Aujourd'hui le goût pour l'ameublement chinois se concilie tout à fait avec les recherches de lignes simples et vigoureuses de nos décorateurs. N'y a-t-il pas quelques analogies entre les meubles que nous reproduisons et ceux d'un Ruhlmann ou d'un Chareau par exemple? Cependant cette comparaison n'est point exacte en ce qui concerne le décor : chez les uns, il est d'une richesse incomparable avec ses incrustations de nacre et d'or, chez les autres il est réduit aux éléments les plus simples.

Cette splendeur décorative des mobiliers chinois, unie à tant de sévérité de formes, offre un curieux contraste. N'est-ce point l'image même de l'âme de ces anciens guerriers rêveurs et courageux : un cœur ardent dissimulé sous des dehors impassibles ?

Marcel WEBER.

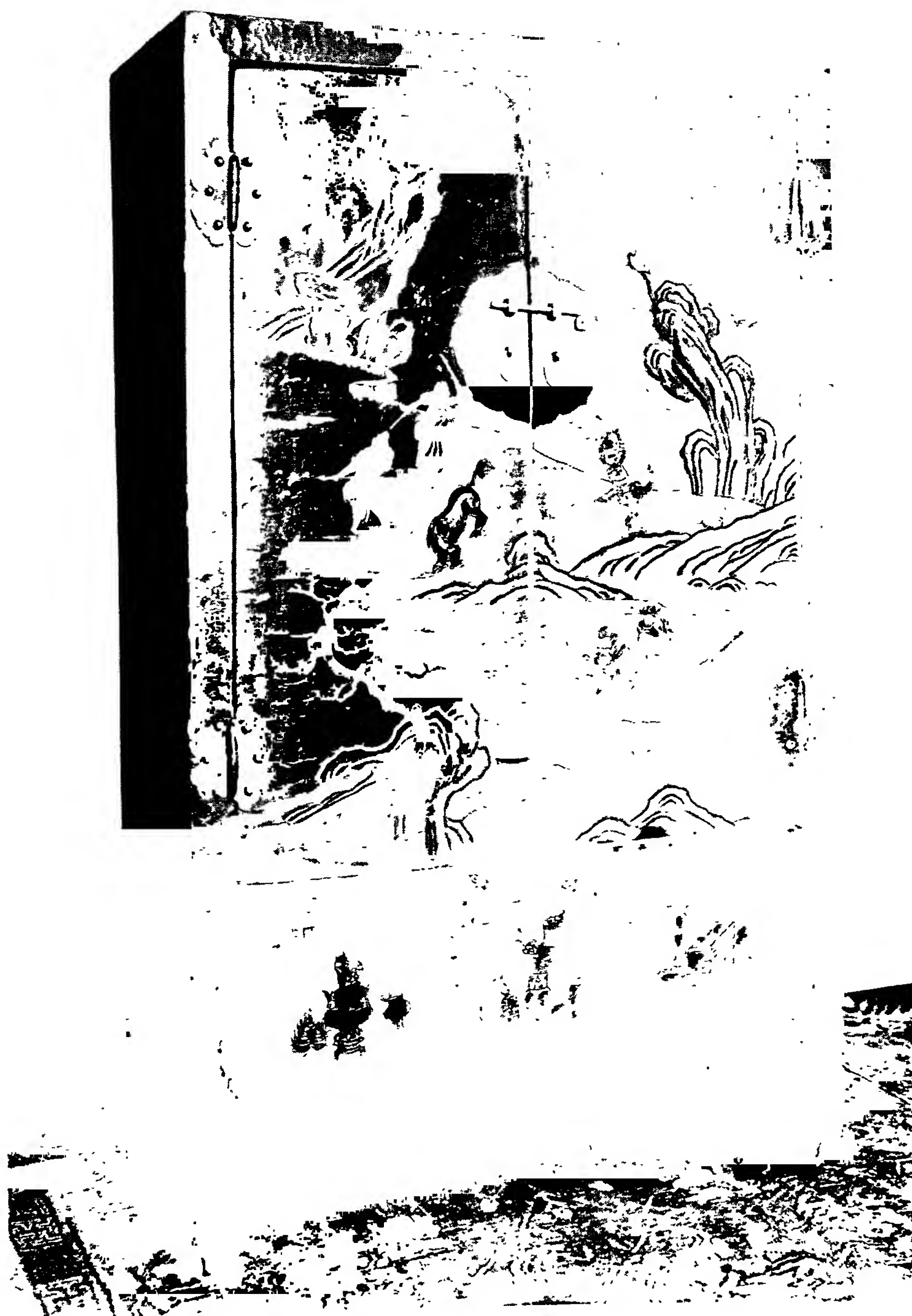
LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE EN CHINE

Les moyens de communication sont devenus si faciles de nos jours qu'il semble que nous devrions tous être admirablement informés de ce qui se passe sur notre globe. Et pourtant ! Les dépêches nous apprennent le changement d'un ministre en Chine, les dégâts d'un cyclone au Japon, mais elles ne nous renseignent guère sur les mouvements d'idées qui transforment lentement les pays, sur ces grandes vagues de fond qui bouleversent les civilisations. C'est ainsi que la plupart des Européens ignorent la révolution littéraire qui agite aujourd'hui la Chine toute entière, soit le quart de l'humanité contemporaine. Tandis que l'Europe parle encore de la stabilité de l'empire des Célestes et se refuse à croire que le gouvernement républicain soit solidement établi- un écrivain chinois proclame que : « la période qui s'étend sur ces derniers siècles peut vraiment être appelée la période de Renaissance. Ce mouvement, loin de décliner, est en progrès, il est plein de promesses pour notre avenir littéraire. ».

Pour pouvoir faire une juste comparaison entre la Renaissance européenne et celle qui travaille aujourd'hui la Chine, rappelons certains faits :

1° Cette période a été marquée par un retour aux beaux-arts, à la littérature et aux religions de l'antiquité. Ce regard passionné jeté vers la Grèce et vers Jérusalem n'a pas enclin les hommes du xve siècle à une pure imitation. Ces artistes capables d'admirer et de juger la culture antique se montrèrent aptes à créer une pensée originale.

2° Pour exprimer les émotions artistiques nouvelles qu'ils sentaient naître en eux, les écrivains durent abandonner les formules anciennes, renoncer aux langages scientifiques, au grec et au latin. Les érudits du xve siècle érigent la langue populaire au rang de langue littéraire, et cette révolution va permettre au peuple de s'instruire. Désormais la littérature ne sera plus le privilège d'une élite, elle deviendra une source de jouissance qui alimentera le talent de l'érudit et délassera le bourgeois dans ses heures de loisir. Mais l'abondance des écrivains déparera la langue et le goût du réalisme tuera l'amour de la forme. De plus, la plèbe va se mettre à lire, elle va prendre conscience de sa force et de ses droits. Enfin, le fait d'ériger les langues nationales au rang



... la Chine et des Indes

Petite armoire laque décor or ... Ming

LES LAQUES ET LES MEUBLES DE LA CHINE

Planche VI

de langues littéraires va morceler l'Europe, et ramener petit à petit les frontières politiques à des frontières linguistiques.

3º L'Europe ne sera plus la patrie des encyclopédistes. Des génies divers s'affirment. La France, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne vont nous donner des types artistiques nouveaux.

4º Cet individualisme n'exclut pas les influences étrangères. Les génies de l'époque ne s'inspirent pas de l'antiquité seulement. Ils se passionnent pour les pays nouveaux. Des explorateurs partent pour l'Amérique, l'Asie et l'Afrique et rapportent de ces terres lointaines des échos frémissants.

Telle est, superficiellement résumée, la grande œuvre de la renaissance européenne. Un même travail ébranle aujourd'hui le Céleste Empire grâce à l'action stimulante du ferment européen. Nous ne voulons pas ici caractériser un genre littéraire, nous voudrions seulement tracer les grandes lignes d'une rénovation artistique et montrer les perspectives qu'elle ouvre.

I.

Notre Moyen-Age est resté presque stérile. La scolastique étouffait la vie, elle emprisonnait la pensée dans des cadres qu'il était malséant de vouloir renverser. La culture de l'époque était une plante étiolée qui poussait à l'ombre de doctrines rigides. Il lui manquait de l'espace et du soleil. Mais si autoritaires que fussent les pontifes littéraires de l'époque, il y eût toujours des gens assez libres de pensée pour s'écarter des doctrines officielles. Nous connaissons aujourd'hui les sceptiques et les agnostiques de notre Moyen-Age.

Il en a été de même en Chine au cours de ces derniers siècles. La littérature classique, codifiée depuis une haute antiquité, était la seule pâture des lettrés. En 1895, Sun Yat Sen pouvait écrire ces lignes, alors parfaitement exactes :

« En Chine, la lecture des livres ayant trait aux questions politiques n'est point permise et les journaux quotidiens sont prohibés ; ce qui se passe dans le reste du monde est intercepté. Les lois de la présente dynastie ne peuvent être connues du public, mais seulement des hauts mandarins. Personne n'a le droit, sous peine de mort, de créer quelque chose de nouveau ou de publier une invention. De cette façon le peuple est maintenu dans les ténèbres et le gouvernement ne lui distribue que les bribes d'informations qui peuvent convenir à ses projets. La classe des lettrés ne peut étudier que les classiques chinois et leurs commentaires ; ces ouvrages ont été soigneusement expurgés de tout ce qui a trait à la critique des autorités ; le public ne peut étudier que ce qui enseigne l'obéissance aux mandarins. ».

Telle était la codification de la culture chinoise. Elle créa une civilisation très semblable à notre Moyen-Age. La philosophie, l'histoire et la littérature classique formaient en quelque sorte la somme des connaissances d'un lettré chinois. Parmi les sciences positives, les Célestes ne cultivaient que l'astrono-

mie, les mathématiques et une médecine qui unissait à des connaissances anatomiques assez exactes une foule de préjugés et de superstitions. De plus, l'hydrologie, et par suite la physique, retenaient l'attention de quelques spécialistes. Il est intéressant de remarquer que les premières sciences cultivées par les Chinois furent les mêmes que celles qui préoccupaient les Grecs et les Romains.

Cet ensemble de recherches positives faites au cours de ces dernières décades en Chine a été résumé dans un livre remarquable de Liang Ch'i Ch'ao sous le titre de « Science chinoise sous la dynastie Ch'ing. ».

La philosophie s'occupait avant tout de religion, de morale individuelle et politique ; mais la logique, la philosophie des sciences et, dans une grande mesure, le problème de la connaissance ne rentraient pas dans le cadre des grands classiques. Le philosophe Meng-Tseu, ce Rousseau de l'antiquité asiatique, avait bien prévu une démocratie basée sur un contrat social, il avait bien prévu une démocratie basée sur un contrat social, il avait fait ressortir la bonté originelle de l'homme, la nécessité de faire reposer l'ordre social sur l'amour, mais si classique que soit son œuvre, elle ne passa pas dans l'ordre des réalités pratiques. Le mérite des philosophes modernes chinois est d'avoir fait ressortir, à côté des grandes doctrines classiques, la valeur de certaines idées, formulées depuis longtemps, mais oubliées ou négligées, parce qu'elles ne correspondaient pas à la tradition. Dans un livre sur la logique dans l'antiquité chinoise, le Dr. Hsu, professeur à l'Université de Pékin, a retracé le courant pragmatique de la philosophie des Célestes et a exposé les solutions diverses données autrefois au problème de la connaissance. On ne saurait assez louer de tels ouvrages, qui visent à rapprocher les formes de pensée de l'antiquité chinoise, des conceptions philosophiques de notre monde occidental. Vouloir adapter la culture d'autrefois aux grands courants de pensée qui dirigent l'époque contemporaine, est un travail éminemment caractéristique des périodes de renaissance. Ce que le professeur Hsu a fait au point de vue philosophie, un grand nombre de Chinois l'ont fait au point de vue politique. Abandonnant les institutions classiques, ils ont cherché chez les auteurs anciens toutes les idées originales qui convenaient à leur époque, ils les ont comparées aux idées qui venaient d'Europe, et ils ont essayé de les mettre en pratique.

II.

Le second trait de la Renaissance européenne, avons-nous dit, a été d'ériger les langues populaires au rang de langues littéraires. Cette transformation a été tardive en Chine, où, contrairement à ce qui s'est passé chez nous, elle a succédé aux révolutions politiques. Nous connaissons des chants populaires qui furent composés au IVe et au VIe siècles de notre ère, dans la langue vulgaire. Les Bouddhistes aussi employèrent ce langage pour répandre leurs idées, et même des mandarins s'en servirent occasionnellement, surtout

sous la dynastie des Mongoles. Mais sous celle des Ming, et plus tard sous celle des Mandchous, le classicisme reprit le dessus et des édits interdirent l'emploi de la langue populaire.

La connaissance des classiques, et l'acquisition, pour apprendre à lire et à écrire, des caractères scripturaux anciens et modernes, accaparaient toute l'activité des étudiants. Dernièrement, nombre de lettrés ont protesté contre les années d'études employées à assimiler un bagage littéraire énorme, lequel chargeait tellement leur mémoire qu'il ne leur restait plus de forces vives pour réfléchir et pour penser. Une réforme s'imposait. Ce sont surtout les étudiants chinois d'Amérique qui s'y intéressèrent. Ils s'avisèrent de simplifier et de codifier le pay hua (langage populaire). En fait, il s'agissait d'ériger en langue nationale un dialecte que les neuf dizièmes des chinois parlaient déjà. Le grelot fut attaché en 1915 (4 ans après la révolution) par un étudiant, Suh Hu, qui publia dans une revue importante, une critique sévère d'un jeune poète connu pour ses expressions archaïques. Cette critique était suivie d'un remarquable poème écrit en pay-hua. Dans cette œuvre, Suh Hu fit l'apologie de la langue populaire, démontrant qu'elle était propre à exprimer la littérature la plus subtile. Le succès de Suh Hu fut si considérable qu'il résolut de ne plus écrire qu'en pay-hua. En 1917, il lance un opuscule ayant pour titre « Suggestion pour la réforme de la litérature chinoise » C'est le seul de ses nombreux ouvrages qu'il publia en langue classique. Il y conseille d'écarter les conventions littéraires, les archaïsmes, les formes de grammaire surannées. « Ne soyez pas effrayés du pay-hua » dit-il « il est le seul langage capable de donner à la Chine la littérature vivante qu'elle doit arriver à créer. »

Le doyen de la faculté des lettres de l'Université de Pékin, le professeur Ch'en Tu Hsiu, donna tout de suite son appui à cette idée. En février 1917, il publia un long article intitulé « La révolution littéraire » où il défendait les trois principes suivants :

1° Renoncer à l'ancienne littérature aristocratique et créer une littérature populaire.

2° Renoncer à la littérature classique et créer une littérature réaliste.

3° Détruire toute littérature qui fleurit à l'écart de l'existence et de la vie, et créer une littérature nourrie des réalités sociales.

La même année, un grand nombre d'ouvrages européens sont traduits en pay-hua. En 1918, presque tous les professeurs de l'Université de Pékin sont acquis à la réforme, et, ce qui est plus important, Liang Ch'i Ch'ao, le plus grand écrivain contemporain de la Chine, donne son adhésion à la langue nationale. Les étudiants de Pékin créent une revue intitulée « le Courant nouveau ». Dès lors la révolution littéraire est accomplie, elle va prendre un essort magnifique.

L'opposition, dirigée par les partisans du classicisme, lança une revue intitulée « l'Héritage National », et fit écrire une lettre de remontrances à

l'Université de Pékin, par le ministre de l'éducation; mais cette digue, hâtivement jetée au travers du torrent, ne put tarir la source qui jaillissait des profondeurs de l'âme nationale.

Suh Hu publia une nouvelle brochure qui eût un retentissement énorme. « Ecrivez dans le langage de votre époque » disait-il « Une langue morte ne peut pas produire une littérature vivante. Pour donner une valeur littéraire au pay-hua, il suffit de créer une littérature belle et forte, écrite dans la langue nationale. ».

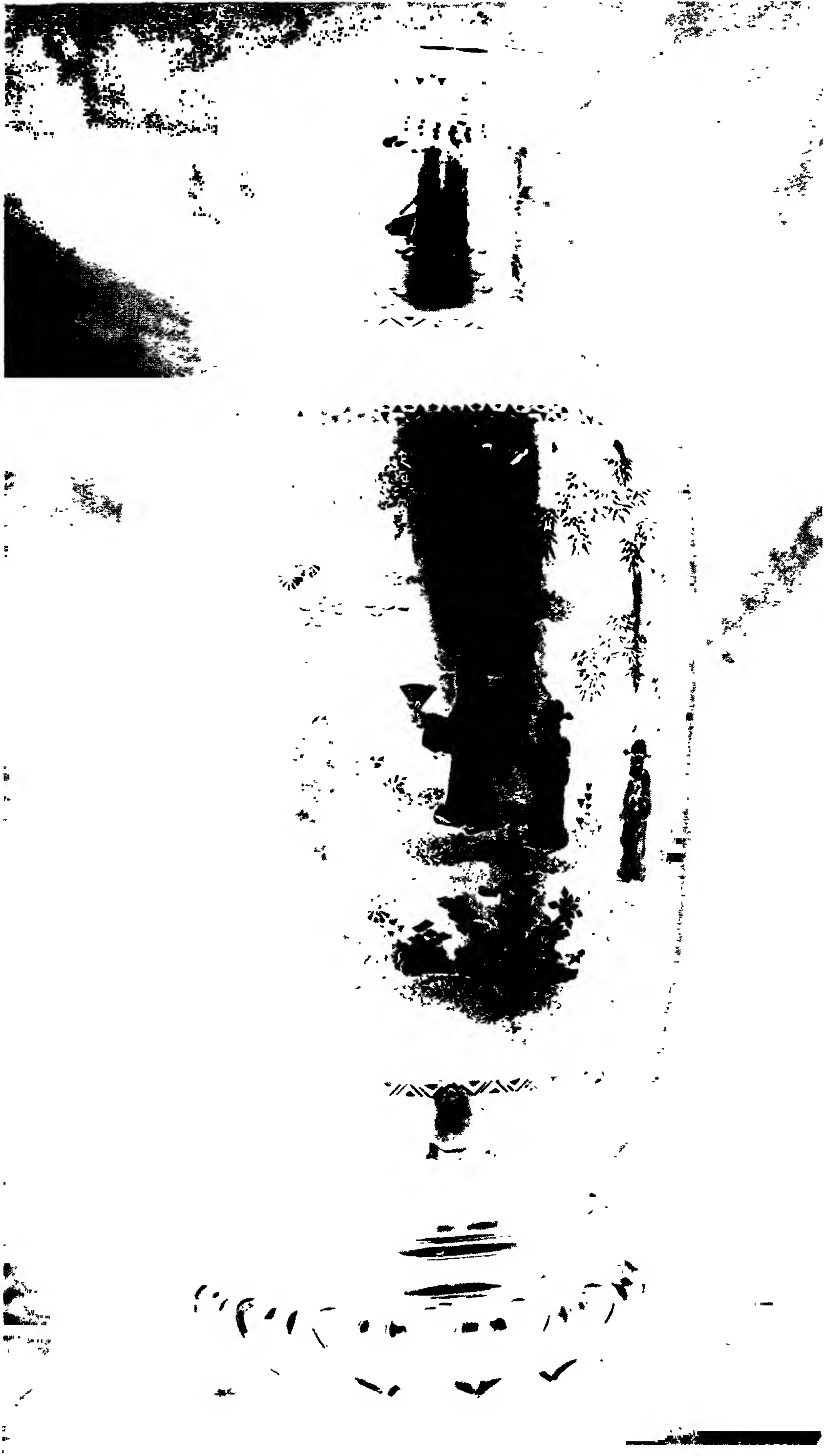
Un événement politique vint, en 1919, donner une raison d'être à cette réforme, et le débat fut transporté du domaine littéraire sur le terrain national. Cet événement fut la décision que prit la Conférence de Versailles de laisser au Japon la province du Chantoung. Les étudiants protestèrent dans leurs revues écrites en pay-hua. Les commerçants protestèrent dans leurs revues écrites en pay-hua. Les commerçants se joignirent à eux, et, en l'espace de quelques mois, on vit se créer plus de quatre cents périodiques et journaux écrits en langue populaire.

Le succès de la réforme allait croissant. Chacun sentait la nécessité d'avoir une même langue pour exprimer cette âme collective née dans un moment de détresse. La douleur avait raffermi le sentiment national. On compte que de 1918 à 1921, plus de deux cents livres ont été écrits en pay-hua. Quelle est la nature de ces ouvrages ? Beaucoup d'entre eux sont des traductions de nos encyclopédistes, d'autres sont des œuvres originales dont un grand nombre sont symptomatiques de l'esprit de renaissance. Ce sont des histoires de la philosophie chinoise où les auteurs négligés par la tradition sont remis à leur juste place, ce sont des livres sur l'antiquité chinoise où des érudits rétablissent certains faits faussés par les commentateurs de ces derniers siècles, ce sont enfin des contes de l'ancienne Chine traduits dans le langage populaire.

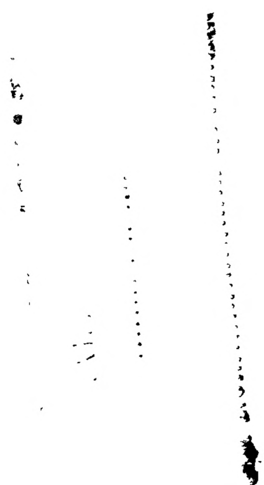
Pendant la dynastie mandchoue, un grand nombre de lettrés dégoûtés de servir une monarchie étrangère, avaient déjà préféré se livrer à des recherches de critique historique. Ils produisirent des travaux excellents de philologie classique et d'exégèse de textes sacrés. Ils montrèrent par là un esprit scientifique, un sens critique, un goût de la fraîcheur littéraire, en un mot, un ensemble de qualités qui appartiennent essentiellement à la Renaissance. Grâce à ces hommes qui furent à la tête de la réforme linguistique, une foule de légendes sur les livres sacrés furent dissipées. Il fut enfin possible d'avoir des idées claires sur l'évolution de la phonétique et de l'écriture chinoise. Les lois, les institutions, la culture de l'antiquité, qui jusqu'ici avaient toujours été présentées de façon tendancieuse, furent rétablies selon les faits. L'archéologie chinoise devint une science où les Célestes travaillèrent et travaillent encore avec autant de compétence que leurs collègues d'Europe.

Cette réforme dans l'expression du langage devait nécessairement s'accompagner d'une réforme de l'écriture.

A son début, l'écriture chinoise, comme l'écriture égyptienne, était formée de pictogrammes, c'est-à-dire de caractères reproduisant de façon



Vase porcelaine laquée burgautée XVIIe siècle



aussi exacte que possible, les objets. Puis l'écriture se simplifia et devint idéogramme, c'est-à-dire que les pensées abstraites furent figurées par des symboles. Ainsi le mot de dispute, était représenté par deux femmes sous un même toit, une belle-mère et sa belle-fille ; car en Chine comme en France la cordialité n'existe pas toujours entre ces deux alliées. De même la bonté est figurée par une mère tenant un enfant dans ses bras.

L'écriture chinoise est extrêmement compliquée. Chaque mot est représenté par un graphisme spécial, lequel varie au cours des siècles. Pour pouvoir lire des ouvrages de toutes les époques, un lettré chinois doit connaître environ deux cents mille caractères. La plupart des savants en apprennent à peu près quatre-vingt mille. Chaque caractère est composé d'un certain nombre de coups de pinceau ; pour écrire les mots les plus compliqués, il en faut plus de cinquante. Ces traits ont des formes géométriques spéciales qui doivent être exécutées avec une grande précision si l'on veut éviter des erreurs. On distingue neuf espèces différentes de coups de pinceau. Malgré les écoles excellentes de la Chine, ce système graphique beaucoup trop compliqué maintient le peuple dans une ignorance profonde.

Pour simplifier cette multitude de caractères, les Chinois se sont servis de clefs permettant de classer les mots d'après leurs racines. Il y a deux cents quatorze clefs. Une verrue, par exemple, sera représentée par le signe de la montagne sous le signe de la maladie ; la parole, par des traits qui sortent du signe de la bouche, etc. Mais, même ainsi simplifiée, l'écriture chinoise conserve une complexité déconcertante.

Plusieurs missionnaires, désireux de faire lire la bible à leurs fidèles, inventèrent des alphabets plus simples. Ils cherchèrent à romaniser la langue chinoise ; mais leurs tentatives restèrent toujours circonscrites à un petit coin de terre, et ces alphabets étaient fort nombreux.

C'est en 1918 que le gouvernement, — ce gouvernement si chaotique et qui, aux yeux de tant d'Européens n'a jamais su prendre une initiative importante et heureuse pour le pays, — prit la décision de convoquer une conférence pour l'étude d'un système d'écriture simplifiée. Les travaux aboutirent, et la réforme fut promulguée officiellement par un décret, issu du ministère de l'éducation, le 23 novembre 1918. Actuellement, le nouvel alphabet est enseigné dans les écoles primaires et secondaires.

Ces mesures auront-elles les mêmes conséquences éloignées que la Renaissance eut en Europe ? Les diverses races de la Chine vont-elles prendre conscience d'elles-mêmes ? Le grand Empire Céleste va-t-il se disloquer ? Les différences linguistiques vont-elles morceler le pays ? Nul n'est prophète ; mais il faut du moins avouer que la Chine s'est toujours accommodée d'un régime fédéraliste très large et que les instigateurs de la réforme graphique ont eu conscience de ce danger. Ils ont créé un alphabet de trente-neuf lettres, soit vingt-quatre initiales, trois médianes et douze finales. Les caractères les plus compliqués ne nécessitent que six coups de pinceau. D'autre part, pour assurer une prononciation et une intonation analogues dans toute la Chine,

ils ont établi un système d'accentuation au moyen de points placés aux quatre coins de lettres. Ce système permet d'unifier la langue parlée pour toutes les personnes qui voudront bien se soumettre à cette convention phonétique en somme très simple.

Plusieurs provinces du Sud, dont la langue orale est très différente du pay-hua parlé dans le Nord, trouvèrent d'abord qu'on ne leur avait pas fait assez de concessions. Mais lorsqu'apparut la question du Chantoung, ils comprirent que pour avoir une âme vraiment nationale, il fallait aussi une langue nationale. Ils s'inclinèrent donc devant la réforme et certains l'accueillirent avec enthousiasme. De leur côté toutes les missions, et par suite tous les chrétiens, soit le 1 0/0 de la population approuvèrent la réforme.

L'importance de ces décisions est immense. Elles mettent à la portée du peuple la possibilité de s'instruire sur les questions d'état, et lui donnent la possibilité d'exprimer sa volonté. Elles permettent à la Chine de diminuer considérablement le nombre de ses illettrés, et, au point de vue social, elles ont certainement une importance plus grande encore que la révolution politique.

III.

Nous avons encore donné, comme caractéristique de la Renaissance, cette affirmation de génies autochtones qui réunissent tous les caractères de leur race. En Chine aussi, l'homme du Sud s'est différencié de l'homme du Nord, mais plus encore, l'esprit particulariste de chaque province est en train de renaître et de créer pour le gouvernement central de la grande République Jaune, des difficultés énormes. Néanmoins, comme autrefois l'Europe divisée sût reprendre conscience de son unité pour combattre les Turcs, la Chine d'aujourd'hui, malgré ses luttes intestines, a su se créer une âme nationale pour s'opposer au Japon envahissant.

Il ne peut être question de retracer l'historique des relations de ces deux empires d'Extrême-Orient, mais il importe cependant de rappeler quelques faits historiques qui feront mieux comprendre l'effort considérable que prit en quelques années la réforme rêvée par un jeune poête.

Pendant longtemps, le Chinois méprisa l'empire du Levant qu'il considéra comme une province intellectuelle de son pays. Les succès militaires que le Japon remporta en 1894 et en 1905, forcèrent l'attention des lettrés, mais ce premier réveil ne pénétra point dans les masses populaires ; il fallut la guerre mondiale pour éveiller les consciences nationales.

En 1914, le Japon, en déclarant les hostilités, s'empara de suite de Chantoung qui était une colonie allemande. Lorsqu'en 1917, la Chine prit parti pour les alliés, elle prétendit que son acte lui donnait le droit de recouvrer le Chantoung dont la population était chinoise. Ce conflit était compliqué d'un ultimatum envoyé par le Nippon à la République Jaune, le 7 mai 1915, à un moment où toutes les puissances d'Europe, occupées par la grande-guerre, ne

pouvaient intervenir dans les questions d'Extrême-Orient. Cet ultimatum comprenait vingt et une demandes. Il stipulait entr'autres :

« Le gouvernement chinois consent à donner son entier assentiment à tout ce dont le gouvernement japonais pourrait ultérieurement convenir avec le gouvernement allemand concernant la disposition de tous les droits, intérêts et concessions que l'Allemagne, en vertu des traités ou autrement, possède relativement à la province de Chantoung. » Mais d'autres articles étaient plus sévères encore, ainsi, l'engagement par le gouvernement chinois de prendre des conseillers politiques, financiers et militaires japonais, l'introduction, dans la police chinoise, de fonctionnaires japonais, l'achat obligatoire au Japon de la moitié au moins des munitions de guerre dont la Chine aurait besoin, la concession au Japon de trois voies ferrées, la reconnaissance d'un droit de priorité aux capitaux japonais pour la construction des chemins de fer et ports, ainsi que, l'exploitation des mines dans la province du Fou Kien, le droit pour les sujets japonais de faire de la propagande religieuse en Chine.

L'ultimatum avait été envoyé après vingt-deux conférences où les Chinois avaient cédé tout ce que décemment ils pouvaient céder ; mais le Japon, toujours têtu, quitta les discussions pour envoyer l'ultimatum. La Chine, trop faible à ce moment pour déclarer la guerre, accepta. Cette acceptation fut faite par Yuan Chi Kay, mais elle ne fut pas ratifiée par le Parlement que le despote Yuan Chi Kai, à cette date, avait déjà dissous. Pour cette raison, le peuple chinois s'est toujours considéré en droit de refuser cet accord.

Tout l'espoir des Chinois résidait dans la conférence de Versailles. Les principes de Wilson leur donnaient lieu d'avoir confiance, et, d'autre part, les nombreux amis qu'ils avaient en Amérique étaient disposés à reconnaître la justesse de leur argumentation. Cependant, au moment de la conférence de Versailles, la Chine était divisée ; le gouvermenent de Pékin, alors très ami du Japon, avait promis à celui-ci de céder le Chantoung, à condition que les Nippons voulussent bien lui avancer de l'argent. Le gouvernement du Sud, lui, très patriote, ne voulait pour rien au monde céder la province où naquit Confucius, cette terre sainte qui contient la tombe du grand Sage et la Montagne Sacrée. Ce dit gouvernement put également envoyer sa délégation à Paris, mais ses arguments ne furent pas écoutés. Le traité de Versailles décida, partie IV, section VIII; ce qui suit :

« L'Allemagne renonce en faveur du Japon, à tous les droits, titres et privilèges concernant notamment le territoire de Kiao-Tcheou, les chemins de fer, les mines et les câbles sous-marins qu'elle a acquis en vertu du traité passé par elle avec la Chine, le 6 mars 1898, et de tous autres actes concernant le Chantoung ». « Les droits mobiliers et immobiliers que l'Etat allemand possède dans le territoire de Kiao-Tcheou, ainsi que tous les droits qu'il pourrait faire valoir par suite de travaux ou aménagements exécutés indirectement et concernant ce territoire, sont et demeurent acquis au Japon francs et quittes de toutes charges. ».

Le point de vue chinois n'ayant pas été admis, la délégation décida de ne point signer le traité, et elle ne fut pas présente à Versailles. Elle envoya la déclaration suivante à la Conférence : « La délégation chinoise croit savoir que la décision du Conseil a été motivée par le fait que la Grande-Bretagne et la France s'étaient engagées en février et mars 1917, à soutenir à la Conférence de la Paix, les revendications du Japon tendant à l'obtention des privilèges allemands dans le Chantoung. Cependant la Chine, n'a participé à aucun de ces accords secrets, et n'a pas davantage été informée de leur contenu, lorsqu'elle a été invitée à se joindre à la guerre contre les Puissances Centrales. Il semble donc qu'on ait fait des destinées de la Chine un objet de négociations et de compensations après qu'elle eût définitivement adhéré à la cause des alliés... Si le Conseil a fait pleinement droit aux revendications du Japon dans le but de sauver la Ligue des Nations, ainsi qu'on l'a laissé entendre, la Chine aurait moins de motifs de se plaindre ,estimant que c'est un devoir de faire des sacrifices pour une cause aussi noble que celle de la Société des Nations ; la délégation chinoise ne peut cependant s'empêcher de formuler l'avis que le Conseil aurait été mieux inspiré en demandant au Japon d'abandonner des revendications apparemment inspirées par le seul désir d'agrandissement, ce qui eût été plus conforme à l'esprit de la Société des Nations, qu'en demandant à la Chine d'abandonner ce qui lui appartient de droit. ».

On sait que les Etats-Unis épousèrent le point de vue chinois et que de nombreux députés protestèrent au Sénat contre cette partie du traité de Versailles. En Chine, l'indignation fut grande. Les manifestations furent si violentes que les ministres amis du Japon durent immédiatement démissionner. D'autre part, le sentiment national fut si fortement reveillé que la Chine retrouva son unité. Enfin se créait sur la terre des Célestes, une vraie âme nationale. Tous les produits japonais furent boycottés. Une union intime se produisit entre commerçants et étudiants. Les haines de parti s'apaisèrent un instant et toute la Chine communia dans un même sentiment de révolte contre le Japon. Jusqu'en 1919, l'opinion de la Chine avait été créée par des meneurs, par quelques étudiants revenus d'Europe ou d'Amérique, mais, devant l'agression du Japon, naquit une vraie opinion publique. Toutes les classes se révoltèrent et se mirent à nourrir un sentiment de haine à l'égard du Japon. Mais en même temps, le peuple sortant de son apathie, commença de s'intéresser davantage aux questions de l'Etat. Il chercha à s'instruire. On observa dans la masse un désir ardent d'approfondir toutes les transformations qui s'accomplissaient autour d'elle. Les grandes réformes de la langue et de l'écriture lui permettaient d'autre part d'acquérir beaucoup plus facilement qu'auparavant l'intruction dont elle était avide.

Pour des raisons qui tiennent autant aux circonstances de l'Empire du Levant qu'à celles de la République Jaune, les relations de ces deux pays furent extrêmement variables au cours de ces derniers mois. Cependant, le 7 mai 1923, la Chine entière communia de nouveau dans un même sentiment anti-japonais. Ce jour fut célébré comme un deuil national en souvenir de l'ulti-



Princesses. Parement intérieur de la terrasse dite du Roi lépreux, à Angkor Thom, IXe-Xe siècles.

matum de 1915. Dans toutes les villes universitaires, les étudiants organisèrent des représentations, sortes de satires politiques, dans le but d'éclairer le peuple sur la nécessité qu'il y avait, pour la Chine, de recouvrer une unité, de renoncer aux guerres civiles et de faire front contre le Japon. De grandes Assemblées furent organisées par toutes les Chambre de Commerce pour boycotter les produits, les banques, et toutes les entreprises d'origine japonaise.

Il importait de rappeler cette page d'histoire pour pouvoir comprendre comment une décision d'un petit cénacle littéraire fut en quelques années ratifié par l'opinion publique d'un immense pays.

IV

Le quatrième trait de la Renaissance européenne fut, avons-nous dit, l'assimilation de civilisations étrangères. Depuis une cinquantaine d'années, les Chinois se mettent à voyager dans nos villes d'Europe et d'Amérique. Ils rapportent de leurs pérégrinations des idées nouvelles, politiques, religieuses ou industrielles. Si la plupart des Européens émettent des opinions très pessimistes au sujet des progrès accomplis par la Chine, cela vient avant tout de ce qu'ils comparent notre vie à celle des Célestes, au lieu de comparer la Chine actuelle à celle d'il y a cinquante ans. Citons l'avis d'un des Chinois les plus intelligents de notre époque, M. W. Yen :

« Pour donner à la Chine ce qu'elle mérite, nous devons former dans notre esprit d'abord le tableau du pays d'il y a quarante ou seulement vingt ans, et ensuite, le tableau de ce qu'elle est de nos jours... Je me souviens encore de ma première visite à Pékin en 1906, il y a seulement quinze ans ! A ce moment, Tang Chao Yi révolta les censeurs impériaux parce qu'il avait une voiture traînées par des chevaux, encore que celle-ci eût la forme d'une chaise à porteurs pour se conformer à l'usage. Le prince King avait une voiture, mais il n'osait pas s'en servir... Quand j'étais enfant, je lisais des journaux de Changhai, et je me souviens encore de leur contenu. On y lisait un article de fond discutant sérieusement les désavantages qu'il y aurait à introduire des chemins de fer en Chine. Examinons maintenant un grand journal de Changhaï, et l'on y trouvera un excellent service télégraphique de Pékin, Tientsin, et autres centres. » Tracer un tableau de la Chine industrielle contemporaine, serait sortir du cadre de notre étude, mais ce tableau montrerait que, malgré les luttes intestines, la civilisation de la grande République asiatique se transforme et se rapproche de la nôtre. Le Chinois ne fait pas que récréer son passé, il assimile encore notre présent. Où conduira donc cette évolution si follement rapide ?

C'est ici le lieu de marquer ce qui différencie profondément la Renaissance chinoise de notre Renaissance européenne. L'Europe s'est créée elle-même, elle a pu emprunter des éléments de sa civilisation a d'autres races, mais elle a évolué naturellement et lentement sans être talonnée par une

puissance étrangère. Aujourd'hui, nos continents sont solidaires. L'Europe a besoin des ressources de la Chine, de sorte que, si les Célestes ne s'adaptent pas rapidement, ce seront les Européens qui exploiteront les richesses d'Extrême-Orient. Chaque expérience négative faite par la Chine lui coûte un peu de sa liberté.

Sans envisager ce que sera l'avenir, la situation présente revêt déjà un aspect paradoxal. Le total des recettes du gouvernement chinois s'élève à 209 millions de taëls, dont 98 sont réservés au service des emprunts garantis par les douanes et le surplus de la gabelle. Que, d'autre part, l'on se rende compte que le gouvernement a cédé aux puissances étrangères nombre de concessions minières et ferroviaires, et l'on se représentera au prix de quelles difficultés la Chine, déjà désorganisée et privée de ses meilleures ressources, pourra retrouver son équilibre financier. L'Europe, en voulant trop hâter l'évolution industrielle des Célestes, précipite la République Jaune vers un désastre financier. Cette situation artificielle, créée à la légère par notre continent, pourrait un jour se retourner contre nous. Sous le chaos politique de la Chine, sous les luttes intestines, derrière les vieux cadres pourris de l'ancien régime qui lentement s'écroulent, mûrit une âme nationale, âme forte et puissante, car elle a derrière elle toute la tradition idéaliste des Célestes, âme jeune aussi, car elle est éclose au contact de nos civilisations modernes.

La Renaissance littéraire dont nous avons parlé représente l'épanouissement de ce patriotisme ardent et intelligent. Aujourd'hui, il est encore caché à nos yeux, mais demain, si l'Europe ne l'étouffe pas, il nous apportera une civilisation nouvelle et originale vers laquelle il importe que nous tournions nos regards.

Dr Raymond DE SAUSSURE.

LA FEMME DANS LA SCULPTURE KHMÈRE ANCIENNE [1]

La sculpture ancienne khmère n'a laissé que des manifestations religieuses, et il se trouve que la plus vieille statuette que nous en connaissons, statuette certainement antérieure au VIe siècle de notre ère, est une image féminine D'après une vieille légende déjà racontée en Extrême-Orient avant le IVe siècle, c'est une femme, une fille du roi des Nâgas, serpents aquatiques, mi-humains, mi-reptiles que Kaundinya, prince hindou exilé et débarquant au Cambodge, vit s'ébattre sur le sable. Il en devint sur l'heure amoureux, l'épousa et, de ce couple, sortit la race khmère. En 1295, un voyageur chinois, Tchéou Ta-Kouan, séjourne à Angkor et décrit ce qu'il voit. La femme khmère le rend attentif. Il la trouve apte au commerce, ce qui, pour un Chinois, n'est pas peu, et s'appesantit sur ses autres qualités avec une complaisance qui semble démentir le purisme qu'il manifeste par ailleurs. Entre temps, du IXe au XIIe siècle, les inscriptions citent souvent des femmes « en vue » dont une fut chef des secrétaires intimes d'un monarque. Dans l'histoire contemporaine, on retrouve souvent la femme khmère en bonne place. Elle la conserve dans le foyer et le foyer paraît heureux.

Il était donc légitime que l'art accusât cette prépondérance et que la religion s'en accommodât. L'un et l'autre n'y manquèrent pas et nulle sculpture religieuse ne fit tant de place à la femme, aucun temple ne reçut, sur ses murailles, plus d'images féminines qu'au Cambodge où, plus l'art vieillit et évolue, plus ces images se multiplient. N'allez pas croire qu'il ne s'agisse que de saintes ou de pieuses donatrices béatifiées, d'austères figures adorantes. On ne voit qu'aimables créatures, richement parées, des danseuses en action, des femmes célestes pourvues de tous les charmes, musiciennes par-dessus le marché et promises, dans les régions supérieures, aux hommes valeureux. « Puissent-ils avec les femmes célestes se jouer, revêtus d'un corps divin, à tous les points de l'espace » prophétise un roi à ceux qui respecteront ses fondations. On comprend qu'à l'appât de telles récompenses, nul homme ne pouvait ne pas être valeureux. Et ainsi pourrait-on expliquer pourquoi le Khmer, en effet, fut un homme héroïque.

---

(1) *Voir* Planches VIII, IX, X, XI.

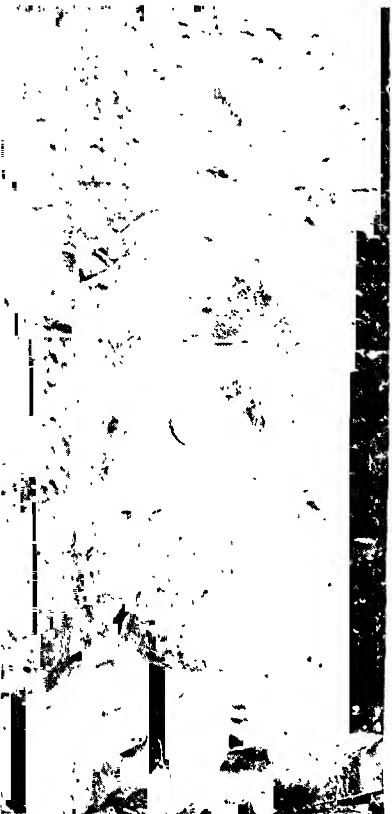
Toutefois, si nous ne voulons point commettre d'impair, n'avançons qu'avec prudence parmi ce peuple féminin, — ce qui n'est pas commode, bien qu'il soit de pierre et de bronze. En premier lieu rendons hommage aux déesses proprement dites, çakti et épouses des grands dieux. Elles sont en ronde bosse et reçoivent en des sanctuaires. Les sculpteurs les traitèrent en toutes tailles, depuis la statuette de bronze de 0 m. 05 de haut, jusqu'à la statue de près de 1 m. 50. Toutes les déesses actuellement connues, en ronde bosse et appartenantî à l'art khmer proprement dit, sont représentées debout, dans une pose frontale : Durgâ sur la tête du buffle Mahisha avec conque, disque, un fruit ; Sarasvatî épouse de Brahmâ pourvue du livre et du rosaire, la divine Lakshmî tenant son fruit : l'aegle marmelos ou le bouton de lotus, et enfin, dans le plan bouddhique, la Prajñâpâramitâ avec une figurine de Buddha sur la tête et brandissant dans ses multiples bras le livre, le lotus, le rosaire, le trident, la conque, etc... Le torse de ces déesses est toujours nu. Un sarong (jupe drapée), maintenu par une riche ceinture, enveloppe leurs jambes. Leurs cheveux sont noués en chignon cylindrique ou elles ont le chef couvert du diadème royal conique. Sauf la ceinture et ce diadème, toutes les statues en pierre sont privées de bijoux. Il est probable que la plupart portaient cependant des bracelets, des colliers véritables, soit en métaux précieux et pierreries, soit en bronze. Le Musée du Cambodge à Phnom-Penh possède un demi-collier en cette matière trouvé à Bantéai Kdei, dans le groupe d'Angkor.

Ces déesses, indépendamment de celles qui l'étaient « de droit » si je puis dire et par essence : épouses légitimes des dieux ou leur énergie féminine, furent quelquefois des femmes de qualité statufiées, j'imagine pour leur vertu. Mais cela, nous ne le savons que par les inscriptions, car rien ne distingue les statues isolées venues au jour. Et ce qui complique le problème et semble prouver le souci que ces belles célébrées avaient de ne pas se différencier des divinités authentiques, c'est qu'elles se faisaient statufier à l'image de Crî ou de Sarasvatî. Ou bien on nous dit qu'on érigea une statue de Lakshmî à l'image de la vénérée aïeule du donateur. Comment voir clair en ces détours ! D'ailleurs, puisqu'il s'agit ici de femmes, je ne me hasarderai pas à essayer d'approfondir des mystères par définition insolubles. En quittant la statuaire ronde bosse, nous laisserons donc les déesses ou les déifiées : toutes femmes divines à qui l'on rendait un culte. Nous en retrouverons bien de ci de là, sur les bas-reliefs, quelques autres. Les mentionner suffit car rien ne les distinguera plus des princesses que nous aborderons plus loin.

Abandonnant les hautes sphères célestes, c'est aux plus basses de notre basse humanité que je veux aller. Nous serons désormais voués aux bas-reliefs. Soit à Bantéai Chhma, grand temple situé au nord-ouest du Cambodge et construit dans la première moitié du IXe siècle, soit au Bayon d'Angkor Thom qui lui succéda au cours du même siècle, des scènes populaires nombreuses sont sculptées. Bien entendu les femmes y abondent : malheureuses captives liées les unes aux autres par des cordes ; marchande assise sur un



Statue de déesse, grès,
Provenant de la province de Bati
(Musée du Cambodge)



Apsaras tenant un éventail et un bouton
de lotus stylisé
Bantéai Chhma, début du IXe siècle



Statue de déesse, grès
Provenant de Prasat Néang Khmao
province de Takéo, Xe siècle.
(Musée du Cambodge)

LA FEMME DANS LA SCULPTURE KHMÈRE ANCIENNE

Planche IX

éventaire où elle vend du poisson, pèse sa pacotille ; ménagère dans son intérieur et cherchant dans un panier ; visiteuses présentant leurs hommages à des dames de qualité, etc... Le sculpteur ne s'est pas préoccupé dans cette imagerie de faire de belles femmes, mais des silhouettes pleines de vie. Il les évoque avec humour et réalisme, leur noue les cheveux sur la nuque, ne manque pas de leur faire des seins pendants, leur drape hâtivement un pagne grossier sous le ventre et leur campe un enfant à cheval sur la hanche — et c'est ainsi, de nos jours, dans la réalité. On voit de ces femmes en troupe suivre les armées. Ne pensez pas à mal : elles suivent les armées — mais ce sont les épouses des guerriers car... elles portent des paquets, des coffres, la nourriture sur des palanches, aident les bœufs en poussant les charrettes ! Je dois reconnaître qu'au Bayon, face Est, on en voit qui semblent moins humbles. Elles transportent des instruments de musique, sont parées de bijoux et d'opulentes coiffures, — et ce doit être des femmes de capitaines ! Je ne pense pas en effet, que des princesses iraient ainsi à pied et chargées même de violes ou de harpes.

C'est qu'à Angkor Thom et, deux siècles plus tard, à Angkor Vat; nous verrons beaucoup de ces dernières. On les porte précieusement dans des hamacs suspendues à des longerons recourbés ou dans des charrettes légères traînées par des esclaves. D'autres, en des palais, reçoivent des offrandes. On les aperçoit entourées de dames de compagnie qui les éventent ; ou bien elles font leur toilette en se mirant dans des glaces à main circulaires. A Angkor Vat, une troupe de ces aimables créatures semble s'ébattre dans un parc. Voilà donc bien les femmes aristocratiques, les créatures de luxe, l'objet des désirs humains. Nous nous en convaincrons mieux en nous rendant au ciel. La chose est facile quoiqu'on pense — du moins à Angkor Vat, car on sait que dans un vaste bas-relief de ce temple, les sculptures du XIIe siècle représentèrent le ciel et l'enfer. Que font donc les femmes qu'on voit là et que sont-elles ? Elles sont exactement semblables aux précédentes. Dans des pavillons d'une architecture fleurie, elles se livrent, ni plus ni moins, aux mêmes occupations que sur terre, c'est-à-dire que, assises sur de petits sièges sculptés, elles se parent, enlacent des fleurs à leurs chignons, doivent se farder de cette cire parfumée aux fleurs de jasmin que les femmes cambodgiennes d'aujourd'hui — bien que terrestres — utilisent toujours avec le safran qui fait la peau fraîche et en change l'ambre en or fin. Ainsi, le Khmer nous assure que dans les cieux la femme, étant semblable à ce qu'elle est sur terre, demeure un être imperfectible et en tout temps divin. En quoi consistent leurs parures et leur vêtement ici et là ?

Celles-là sont aussi opulentes et nombreuses que celui-ci est sommaire ; et ma foi, tout est bien ainsi. Tiares volumineuses à rosaces finement ciselées, serties de gemmes et que surmontent des pointes ouvragées. Gros pendentifs suspendus aux oreilles. Des colliers surmontent une collerette orfèvrée où s'accrochent des épaulières. Brassards, bracelets et chevillets. Entre les seins, sous une boucle somptueuse, un double baudrier se croise. Enfin, une cein-

ture, faite de plaquettes ajourées que compliquent des pendentifs, maintient le sarong. Le sarong, avons-nous dit, est le seul vêtement féminin de l'ancien Cambodge, on le voit d'étoffe légère à fleurettes et bordures. Il semble transparent dans bien des cas et se drapait. Tels sont, d'une façon générale, ce vêtement et ces parures desquels il serait fastidieux d'énumérer les variantes. Bien entendu, tout était d'or et de pierres rares, car même de nos jours la Cambodgienne ne porte que des bijoux véritables — à plus forte raison celles dont nous venons de parler et en la glorieuse époque où nous sommes. Pour être complets, notons que souvent princesses vivantes et locataires des pavillons élyséens demeurent tête nue. Il faut reconnaître que ces tiares monumentales devaient être très lourdes. Nous voyons alors des chevelures nouées en plusieurs chignons où des fleurettes ont été entremêlées. Les boucles de ces chignons sont lâches ou encore, dans un négligé suggestif, les cheveux pendent sur l'épaule.

Le contraste est donc saisissant entre les femmes que les scènes auxquelles elles participent nous prouvent appartenir au peuple et celles que nous quittons. Le praticien a, semble-t-il, légèrement caricaturé les premières en les privant de ces avantages et de ce charme naturel qui pourtant se moquent des hiérarchies sociales. Ces seins fatigués dénoncent la maternité, ces pagnes à rayures la pauvreté. Sans respect et j'ajouterai sans reconnaissance pour sa compagne, puisque le sculpteur khmer appartenait lui-même au peuple, il a encore réservé tous ses soins et toutes les fleurs de son imagination à une nouvelle catégorie de femmes qui, d'une distinction suprême, ne se mêlent jamais aux bas-reliefs précédents, ne prennent part à aucun événement et viennent, à fleur de pierre ou isolées dans des niches, le long des murs sacrés, constituer l'un des décors les plus fréquents du temple.

Ce sont celles que nous appelons Apsaras, Tévadas, ces houris brahmaniques, de qui je disais plus haut — après les inscriptions, car je n'en peux rien savoir — qu'elles étaient la récompense céleste des hommes valeureux. En les sculptant avec tant d'insistance, l'artisan nous révèle donc ce qu'il souhaitait de l'équité divine. Je dirai là, sans ambage, qu'il n'était vraiment pas très ambitieux et vais aussitôt m'expliquer car je me rends compte de mon imprudente franchise.

C'est par centaines qu'elles hantent le temple, ces Apsaras. Traitées en bas-relief plus ou moins vigoureux et parfois, dans les monuments antérieurs au XIIe siècle, en haut relief, on les trouve juste au-dessus des plinthes, sur les redans des murailles et des tours, sur les pieds-droits des portes. Elles se présentent toujours de face, droites, dans une niche ou sous le décor qui complète, au-dessus d'elles, l'élément architectural. A Angkor Vat elles se multiplient encore, ne sont plus seulement affectées aux redans et aux pieds-droits. On les voit le long des murailles par groupes, de trois, quatre, etc.. Elles se tiennent par le bras ou s'enlacent. Ici, l'une balance une fleur, là, un éventail ; une autre montre un oiseau, et elles sont toutes merveilleusement parées.

Si l'on considère donc dans son ensemble cette cohorte, l'examen confirme

ma réflexion précédente. Ces femmes sont en général médiocres, leurs jambes courtes et atrophiées, leurs seins exagérés, leurs gestes raides, et leur expression reste monotone et figée. Et c'est pourquoi je dis que les sculpteurs n'étaient point ambitieux, si telles étaient là les fleurs de leurs désirs — ou, si l'on veut, que les mérites de ces sculpteurs furent minces qui ne pouvaient aspirer qu'à de telles récompenses. En revanche si l'on cesse de regarder l'ensemble pour ne s'arrêter que sur une tête, isoler un torse, parfois un geste, on en trouve de délicieux. Je reconnais que voilà des compensations qui ne sont point sans valeur.

Cependant, nous n'en avons pas fini avec les princesses et les Apsaras. D'après un texte, un roi enseignait lui-même la danse et la musique aux filles des grands de la terre en leur donnant la cadence de ses mains. En conséquence, si les filles célestes que le bas-relief nous promet se parent avec science et patience, et si une aussi monotone perspective risque de nous décevoir, sachons que des musiciennes, des chanteuses et des danseuses nous attendent. Et cela doit être vrai, tant les sculpteurs montrent de complaisance à traiter des scènes de danse dans leurs bas-reliefs et à dérouler, sur les frises des galeries, des théories de danseuses.

Des observateurs chagrins nous diront aussitôt que s'il y a, en effet, dans les seuls temples du Bayon et d'Angkor Vat plus de mille ballerines, on ne compte que deux attitudes de danse. Il est vrai. Dans l'une, les mains sont à hauteur de la ceinture et dans l'autre la danseuse lève un bras. Ici et là, le pas est le même. Cependant on doit voir là, à mon sens, un cliché voulu pour l'harmonie et la cohésion de la frise et considérer chaque personnage comme un motif décoratif symétriquement répété. Si sur ces frises (remarquons bien que c'est toujours sur les frises que ce sujet est traité), chaque danseuse exécutait un pas différent et s'offrait en une pose imprévue, le décor deviendrait décousu, mouvant, sans unité. En réalité je ne pense pas que l'artiste ait voulu là une scène animée qui eût compromis pour l'œil la solidité de l'entablement. Il n'a pas proposé des femmes qui dansent, un corps de ballet, mais évoqué la grâce de la femme et la légèreté de la danse. Dès lors son but fut atteint. Du moins j'imagine que les choses furent ainsi, à la décharge de cet homme excellent et par respect pour le talent chorégraphique de la femme khmère.

En résumé, celle-ci paraît avoir eu, en sculpture khmère, des places nettement assignées dans l'économie architecturale d'un temple. Les déesses, seules traitées en ronde bosse, dans les sanctuaires. Sur les bas-reliefs : mercenaires, princesses, musiciennes et danseuses selon les scènes choisies. Sur les éléments architecturaux et en décor de murailles, Apsaras et Tevadas présentées de face et dans des poses d'apparat. Enfin, sur les entablements, des danseuses formant frise séparées par des motifs décoratifs (Bayon) ou par des niches (Angkor Vat).

***

Tentons de saisir sur tant de corps féminins les caractères communs qui les unissent, ce que leur beauté offre de permanent, malgré la variété des

temples qui les abritent, des scènes qui les animent et au cours des quatre siècles de la grande période khmère (début du IXe à la fin du XIIIe siècle). Nous obtiendrons ainsi le canon de la beauté féminine khmère.

En premier lieu, le type change. Au début, les traits sont fins, les lèvres spirituelles, le nez et le menton menus. Un sourire charmant flotte, énigmatique, si bien que les voyageurs croient reconnaître la Joconde. A la fin de l'art classique ce type se raréfie au bénéfice d'une figure plus sensuelle. Le nez s'élargit à la base et la mâchoire s'alourdit. Les lèvres deviennent épaisses, droites et se stylisent. D'énigmatique, le sourire se fait béat. Ce qui ne paraît pas changer, c'est l'obliquité des yeux, la petitesse du menton et l'opulence des seins. Ils sont haut plantés, hémisphériques, avec un mamelon à peine indiqué — ces seins qui feraient perdre la vue à tous les tartufes de la terre car ils ne sont rien moins que cachés. Quelquefois, un bourrelet ou des plis ondés les soulignent. La taille fine, des hanches modérément développées et où rien n'est exagéré comme en statuaire hindoue : voilà encore un signalement qui convient à toutes les femmes sculptées de l'ancien Cambodge, chez qui, d'une façon générale, la largeur des épaules demeure au moins égale à celle des hanches.

Une caractéristique qui résiste à toute l'évolution de la sculpture khmère est la petitesse des jambes et leur disgrâce. Je pense qu'il faut accepter là les effets d'une convention technique et de la maladresse que presque tous les sculpteurs classiques (aussi bien en statuaire masculine) montrent chaque fois qu'ils traitent cuisses, jambes et pieds de leurs personnages. Le deuxième des types que nous venons de définir est en effet celui de la femme contemporaine. La ressemblance est frappante, comme on dit. Or, cette femme que nous voyons passer de nos jours, si elle n'est pas très grande est d'une taille honnête : 1 m. 61 de moyenne, et ses jambes sont correctement proportionnées. On ne voit pas pourquoi elles auraient poussé en dix siècles, alors que ni le torse, ni la physionomie n'ont bougé ; et la nature, ni les métissages ne prennent d'habitude tant de soin à contrarier l'œuvre des hommes.

En voyant, par exemple, sur les sculptures de la deuxième moitié de la période classique, que les Apsaras ont généralement les pieds de travers, n'imaginons pas que tel était le comble de la beauté d'alors et que les princesses de Jayavarman marchaient un pied en dehors et l'autre en dedans ! Il vaut mieux observer que la sculpture devient superficielle, que l'artisan creuse de moins en moins les niches où il loge ses divinités. Aussi n'avait-il plus assez de place pour en poser les pieds perpendiculairement au fond et dans leur juste longueur. Et comme il ne savait pas les traiter en raccourci, il les plaça de profil. Pour en finir avec l'anatomie signalons que souvent nos cous féminins sont agrémentés de deux ou trois plis transversaux, comme en Grèce, plis que l'on retrouve parfois sur le ventre, près du nombril.

Antérieurement au IXe siècle, la pose des déesses ronde bosse était tantôt frontale et tantôt hanchée. Ce hanchement est plutôt une ondulation plus ou moins accusée qu'une station d'équilibre franchement comprise du squelette.



En haut : Frise de Kinnaris à Bantéai Chhma. Début du [illegible]e siècle.
En bas : Apsaras de Bantéai Srei, province de Battambang. [illegible] siècle.

Dans la suite, seule la pose frontale se généralise et l'ondulation ancienne ne subsiste plus qu'en bas-relief et à titre exceptionnel. Je ne connais pour ma part que deux ou trois monuments où on la retrouve et qu'on peut dater du x-xie siècles au plus tard.

Et puisque nous en sommes aux exceptions et qu'il n'y a point de sujet charmant qu'on ne doive quitter, je citerai ces Kinnarîs, pourvues d'ailes et de pattes d'oiseau qui, avec leur torse féminin et leur tête souriante, bousculent toutes les notions d'anatomie puérile et honnête auxquelles nous sommes habitués. On les voit, en frise, à Bantéai Chhma et en parement de soubassement à Angkor Thom. Une démone, ogresse ou furie, épouse des terribles Râkshas, fut découverte dernièrement dans le nord-est, à Koh Ké. Il n'en reste que le torse, une admirable chevelure qui se répand en boucles sur les épaules, un somptueux diadème, une partie de la face qui laisse voir une bouche grimaçante armée de canines saillantes au-dessous, enfin et comme on disait au siècle galant de Louis XV — la plus belle poitrine du monde.

George GROSLIER.
Directeur des Arts Cambodgiens.

Illustrations d'après les clichés de la Direction des Arts Cambodgiens à Phnom Penh.

LE VOYAGE A SI-NGAN-FOU [1]

Le voyage de Si-Ngan-fou, capitale de la province du Chànsi, se fait toujours par la voie traditionnelle, en charrette ou en litière, si l'on ne préfère point marcher ou aller à baudet (comme font la plupart des indigènes pauvres).

Le chemin de fer de Pien-lo qui doit réunir l'ouest de la Chine aux lignes côtières s'arrête à présent à une petite ville du Honan occidental, Kouanyin-tang. Son importance provisoire comme tête de ligne et station pour tous les voyageurs du Chànsi et du Kansou donne lieu à un marché populeux, affairé, grouillant, confus comme en aucun lieu au monde. La république chinoise : le *pays central fleuri du peuple,* suivant son nom officiel, a fait merveille avec ces tristes petites villes, s'il faut appeler villes ces comptoirs aux chemins bourbeux, aux bâtiments de ciment d'allure étrangère disséminés parmi des huttes de terre et de misérables cabanes.

Mais nous ne sommes pas là pour étudier les gloires architecturales de Kouanyin-tang ; nous sommes heureux si nous pouvons marcher sans perdre un soulier dans la boue gluante, qui nous arrive à la cheville, et trouver une chambre dans un des nombreux hôtels aux noms fleuris qui ordinairement sont envahis par le type sans-souci des voyageurs de commerce, soldats, chanteuses, qui font leur tapage une partie de la nuit. Il est impossible de continuer la route le jour de l'arrivée du train, le louage des voitures et litières demandant un certain temps et quelque marchandage ; d'ailleurs le départ doit être matinal pour que la première étape soit atteinte le soir. Les expériences d'une nuit au Grand Hôtel de Kouanyin-tang peuvent varier suivant les circonstances, mais si vous êtes pourvu de votre lit de camp, de votre nourriture et de quelque désodorisant comme le camphre, si vous pouvez garder la tranquillité d'esprit en face des hôtes inattendus, qui s'intéressent à vos préparatifs, en face des soldats, qui viennent examiner vos passeports — qu'ils sachent lire ou non — vous trouverez le sommeil, préparation nécessaire au voyage.

La distance de Kouanyin-tang à Si-ngan-fou ne dépasse pas 180 milles, mais

(1) *Voir* Planches XII-XIII.

l'état des routes et le traditionnel mode de transport font qu'il est presque impossible d'accomplir le voyage en moins de six ou sept jours. Les véhicules lourds surchargés de colis ou encombrés de monde mettent plus longtemps encore, surtout dans la saison des pluies, quand les hautes roues s'enfoncent jusqu'au moyeu dans la boue molle. Alors le voyage est épuisant pour les animaux, mules, chameaux, vaches ou bœufs : on les voit tomber dans le limon, incapables de faire un pas jusqu'à ce qu'ils soient dételés.

La manière la plus facile de voyager est en litière à mulets, ce véhicule étant moins influencé par l'état de la route, mais une certaine dextérité est requise pour entrer dans ces cages balançoires. La sûreté et le confort qu'on peut trouver dans une litière dépendent des mules et du conducteur; si les animaux sont d'allure très sautante ou donnent des ruades on est très cahoté ; et si le conducteur est négligent, le timon de la litière peut glisser sur le dos de l'une ou l'autre mule et toute la cage se retourne, ce qui m'est arrivé: autrement, il est plus agréable de se reposer dans une litière que d'être assis dans le fond d'une voiture sans ressort. Néanmoins, j'ai trouvé que la manière la plus aisée de voyager par les chemins boueux de la Chine septentrionale était de marcher au bord des champs qui forment de hautes terrasses au-dessus du niveau de la route. Un étroit sentier y est entretenu par les piétons et les brouettes. C'est le meilleur moyen d'étudier la contrée, et de contempler le haut plateau qui s'étend en nappe presque continue du Fleuve Jaune au nord vers la montagne qui s'élève au sud. C'est ici une zône caractéristique de la contrée du *loess*, formation géologique qui couvre la plus grande partie de la Chine du nord. Les géologues ont donné là-dessus plusieurs explications: la meilleure est celle du géographe allemand Richthofen : « Le loess, dit-il, est parmi les substances vaiiées communément appelées « marne » parce qu'il est terreux et d'une couleur brun-jaune. Il peut être réduit en poudre impalpable qui disparaît, dans les pores de la peau, en laissant quelques grains de sable fin. Par le foulage des véhicules sur la route, il est converti en vraie marne... Il ne forme pas de strates, mais a une forte tendance au clivage vertical. Pour cette raison, à quelque endroit qu'une rivière le traverse, le loess forme des falaises verticales, qui sont par endroits hautes de 500 pieds ; au-dessus d'elles les berges reculent graduellement en une série de terrasses à façades perpendiculaires. Là où la rivière baigne le pied d'une telle muraille, la destruction est rapide ; la falaise est minée, et le loess rompu en feuilles verticales tombe dans le courant qui l'entraîne. Tel est le cas le long de la rive méridionale du Fleuve Jaune près de Kong Hien (Honan), et dans bien d'autres parties de son cours. »

Non seulement les rivières et les courants de toutes sortes coupent de profonds et étroits ravins dans le loess; mais il en est de même pour les routes ;

creusées peu à peu en ornières profondes par les véhicules et la pluie, elles deviennent comme d'étroits corridors entre deux murailles de loess dur où il est parfois impossible à deux attelages de se croiser. Il est alors nécessaire de s'arrêter à l'entrée de ce passage, tandis que le cocher court en avant pour voir si nul ne vient dans la direction opposée ; et s'il passe un long et lourd convoi on peut attendre plusieurs heures.

Pires que les files de lents chariots traînés par les mules et les bœufs sont les caravanes de chameaux : des centaines d'animaux venus du Kansou et du Tibet, chargés de peaux et d'herbes pharmaceutiques, bloquent la route et effraient les mules. Comme ces rencontres sont assez fréquentes il serait presque impossible d'avancer sur les routes du loess, n'était la défense faite à ces caravanes de voyager autrement que la nuit. Mais cette règle, comme bien d'autres en Chine, est modifiée par les circonstances et l'on rencontre beaucoup de caravanes dès le soir et encore le matin. Une telle rencontre est tout à fait impressionnante pour le voyageur nouveau-venu. Les animaux majestueux avancent en longue file, lents, imperturbables dans l'ondulation d'un rythme silencieux. Ils semblent glisser lentement hors de la brume matinale comme une file d'ombres énormes, sans un bruit si ce n'est le tintement de la clochette au cou du chameau de tête. Leur train n'est jamais modifié, leur tête jamais appesantie jusqu'à ce qu'ils se couchent pour le repos du jour. Leur nature semble être l'expression même de la persévérance silencieuse.

La région du loess semble tout à fait déserte. On traverse des kilomètres sans voir une seule maison ; mais si vous approchez des terrasses escarpées qui surplombent en précipice quelque rivière, vous les trouvez percées de trous ; ce sont les entrées des grottes disposées en rang sur les différentes terrasses. Une partie de la population vit dans ces excavations peu coûteuses qui préservent du froid en hiver et de la chaleur en été. Elles sont faites suivant le principe des demeures rupestres qu'on trouve dans le New-Mexico et en Arizona au sein de formations géologiques semblables. Les fissures verticales du loess me rappellent parfois les canions de la Californie ou du Colorado; mais la végétation est en somme rare : on ne voit d'arbres qu'au bord des rivières ou par bouquets autour des vieux temples ; le plateau principal est utilisé à la culture du coton, du millet, du froment, de l'orge ; les moissons dépendent entièrement des pluies tombées en temps opportun. Richtofen insiste sur le fait important que ce sol est très perméable à l'eau ; plus qu'un autre il demande des pluies fréquentes et abondantes, mais si la pluie tombe au temps des semailles la terre labourée sera entraînée par le vent et les semences exposées au soleil ne germeront pas. Et comme la période des pluies tend à devenir inégale et insuffisante dans ces tristes régions déboisées du nord de la Chine, il est compréhensible que la famine se présente souvent dans une



Statuettes de déesses, grès ; *à gauche* : antérieure au IXe siècle ; *à droite* : du [illegible] siècle
(Musée du Cambodge.)

contrée qui serait fertile, si elle était convenablement irriguée. « Sans le loess, le nord de la Chine serait déjà un désert coupé de quelques vallées fertiles. Cette terre bienfaisante, elle-même, qui est plus qu'un autre sol capable d'amasser l'humidité, subit une rapide destruction » — conséquence d'un changement du climat dû probablement à l'extermination des forêts.

***

Il y a peu de diversité dans le paysage du Honan occidental sauf quelque rivière que l'on passe à gué avec les mules, sans bac, ou quelque vieille cité enclose dans des murailles monumentales. Ces villes sont toujours plus belles vues de l'extérieur, leurs murs les enveloppent d'une dignité et d'une grandeur qui, la porte passée, s'évanouissent dans les rues sales. Le gué le plus important est à Lingpao où l'on traverse un affluent du Fleuve Jaune; la rive ouest, très escarpée, a une hauteur de 400 à 500 pieds et la route coupe au travers en un passage étroit qui est fortifié par une tour appellée Han Kou Kouan. C'est par là que Lao Tse disparut en son mystérieux voyage vers l'ouest, d'où il n'est point revenu. C'était là la limite du royaume des T'sin jusqu'au temps du grand empereur Chih Houang Ti. Le Fleuve Jaune est tout proche du côté nord et il est impossible de franchir la montagne escarpée où la porte est enserrée. C'est la seule route par où une armée peut avancer de l'est à l'ouest ou inversement, et c'est un point stratégique de grande importance. Des deux côtés, les montagnes offrent d'excellentes positions pour la défense du passage ; elles en offrent aussi pour les voleurs qui de nos jours ont pris sur eux de surveiller le trafic de la route et de l'arrêter de temps à autre quand ils ont besoin d'argent, de vêtements ou autres articles de première nécessité. Une vieille dame missionnaire venant, peu de temps avant moi, de Si-ngan-fou, fut arrêtée ici et allégée de l'argent qu'elle avait dans sa litière, mais non autrement molestée.

Ling Pao est ordinairement la seconde étape à une distance d'environ 180 li (100 kilomètres), de Kouanyin-tang. La première nuit se passa à Tzou-tchong où il m'arriva de dormir agréablement dans une caverne de loess creusée dans le fond d'une cour d'auberge malpropre. Il y avait une porte à la caverne, mais point de fenêtre, ni d'autre moyen d'aération, de sorte qu'elle dut rester ouverte malgré la fraîcheur du temps, ce qui me donna le plaisir de contempler la belle nuit d'automne étoilée; aucun son ne la troublait, si ce n'est le mâchonnement des mules à l'entrée de la cave. A Ling-Pao, il fut plus difficile encore de trouver un logis. Toutes les auberges en ce marché affairé de la ville étaient encombrées de voyageurs et de soldats. Les mules allaient naturellement droit à l'auberge qu'elles connaissaient déjà

(comme elles font toujours) et les conducteurs suivaient. Mais comme il n'y avait pas d'abri où l on pût dresser un lit de camp, j'allai avec ma compapagnie à la recherche de quelque autre endroit où nous pussions passer la nuit. Après de vaines tentatives en différentes auberges de muletiers, nous vînmes à une boutique de grainetier d'apparence convenable; le propriétaire se tenait au seuil de la boutique : nous lui demandâmes très poliment s'il lui était possible de nous aider étant donné l'encombrement des auberges. Il répondit aussitôt de la plus aimable façon en nous invitant à être ses hôtes pour la nuit. Nous apportâmes nos lits de camp et il fut entendu que je pourrais dormir dans une chambre intérieure où il y avait un grand *kan* (lit de briques avec conduites pour l'air chaud) ordinairement occupé par le propriétaire et ses fils. Comparé avec les cabanes de boue des auberges communes cela me sembla un appartement princier et j'installai mon lit, décidé à dormir malgré l'air confiné. Mais c'était à peine fait que je trouvais le digne homme et ses fils — dont l'un était couvert de scrofule — s'arrangeant eux-mêmes pour la nuit sur le *kan*, ce qui rendait l'air encore plus rare. Avec le moins de bruit possible, de façon à ne provoquer aucune protestation polie, je portai mon lit dans la boutique extérieure où trouvant une place entre les sacs de riz et de millet, finalement, je pus dormir quelque peu, inquiet de l'offense que j'infligeais peut-être à ce brave homme en n'acceptant pas complètement son hospitalité. Mais le départ du matin suivant suivant fut marqué par son assurance renouvelée de haute estime et d'admiration, et le refus absolu de toute rémunération monétaire. L'incident me sembla un précieux exemple de la bonne et hospitalière nature de beaucoup de Chinois, qui, malgré leur mépris pour le savon, l'eau et autres accessoires de la vie occidentale, sont des êtres profondément humains

Les matinées étaient toujours bien employées : nous avions à faire nos préparatifs et à manger avant le lever du soleil afin d'avoir tout loisir pour l'étape du jour. Voyager dans l'obscurité était considéré comme une imprudence à cause des brigands de qui tout le monde parlait, mais que peu connaissaient. De tous les types étranges que je rencontrai le long de ma route dans la Chine du nord jamais aucun ne m'approcha avec de mauvaises intentions, mais quelques-uns s'attachèrent à moi pendant des heures, essayant d'éveiller ma sympathie pour que je les prisse à mon service. Les Chinois ordinaires croient encore au pouvoir de la sympathie qu'ils souhaitent parfois montrer vis-à-vis des étrangers dont ils peuvent attendre quelque bénéfice.

***

La porte de Han Kou Kouan une fois passée, la route monte en tournant vers le haut plateau qui s'élève à près de 700 ou 800 pieds au-dessus du Fleuve

Jaune. Il n'y avait pas de profonds cañons ; la vue devenait grandiose et imposante. Au nord coule, boueux, le fleuve qui par endroits atteint la largeur d'un demi-li ou plus. Il est majestueux, vu de loin, mais devient monotone, la vue restant la même pendant deux jours. Il n'y a plus d'arbres, et rarement une bâtisse, sur la basse rive septentrionale qui dans la saison pluvieuse est plus ou moins inondée ; rien que de vastes champs de loess qui aboutissent vers le nord aux hautes montagnes du Chansi.

Des petits bateaux à voiles à fond plat glissent lentement sur l'eau sale, tandis que les chalands lourdement chargés, que des hommes halent sur la rive avec des cordes, semblent à peine bouger. Mais ni steamers, ni grands bâtiments ne remontent ce fleuve dont le lit est incertain et constamment modifié et bouché par le loess qui tombe de ses bords. Ce Fleuve Jaune est en effet la « douleur de la Chine » : peu profond, lent, pourtant extrêmement dangereux ; il se gonfle parfois soudainement, balaie non seulement les récoltes, mais les villages et tout ce qui vit. Il n'est pas étonnant que le peuple le redoute et qu'il évite de s'établir le long de ses rives.

La nuit suivante fut passée à Pen Téou-Tchin sur la terre battue d'une grange sous une merveilleuse draperie des toiles d'araignées. Ce fut un des meilleurs logements que j'eus durant ce voyage : spacieux et bien aéré il me coûta seulement cinquante centimes pour la nuit, y compris l'eau chaude et autres conforts. Le voyage d'ici à Tong-Kouan prend une autre demi-journée, la distance étant de 50 li. La route traverse de vastes étendues de plateaux découverts des champs de coton et de millet, une terre où l'on peut voyager des heures sans rencontrer une habitation humaine, ni même aucune créature vivante, si ce n'est parfois des bandes d'oies sauvages volant dans le clair ciel d'automne.

Mais plus on avance vers l'ouest, plus les montagnes deviennent distinctes au midi, hautes cîmes violettes vigoureusement dessinées sur le fond des nuages. C'est le Fong-Tiao-chan, chaîne qui se poursuit jusqu'à la porte de Tong-Kouan. Ici la route s'incline encore dans les ravines profondes du loess qui murent la vue. Si le vent souffle on est suffoqué par la fine poussière qui remplit chaque pore, pénétrant les vêtements et se glissant jusque dans les caisses et les valises les mieux closes : nulle protection n'est suffisante contre cette substance aérienne. La route est si molle et profonde, que souvent les voitures sont bloquées et un roulier peut avoir à emprunter les animaux d'un autre voyageur plus loin en tête, afin de tirer sa charretée hors des profondeurs du sable où elle s'enlise.

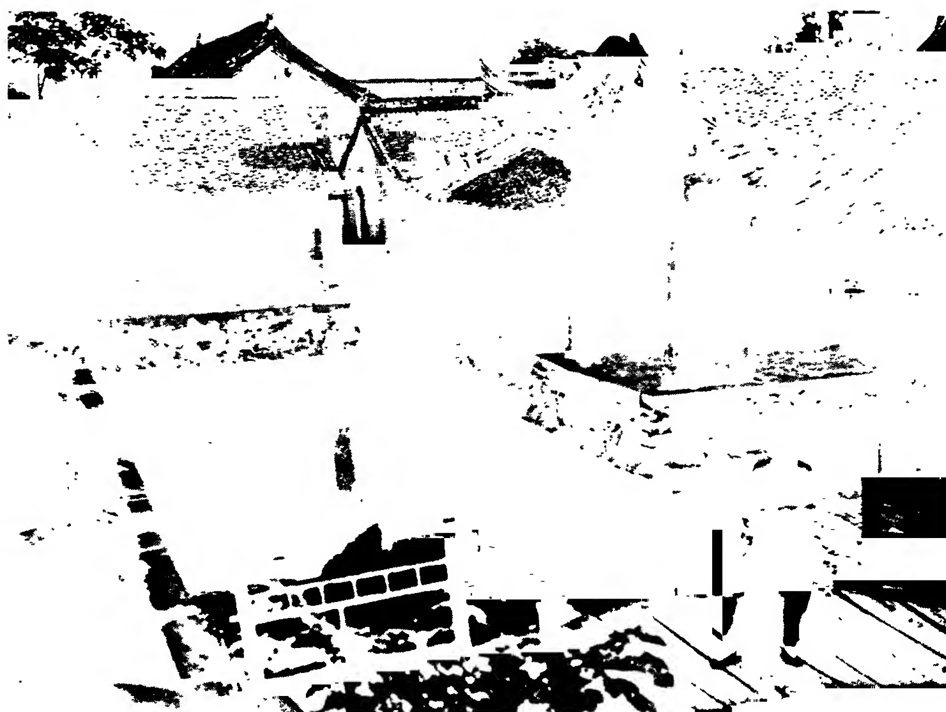
Le point le plus bas est atteint au pied de la porte de Tong-Kouan, qui se dresse en une terrasse imposante, au-dessus de la rivière. Cette ancienne forteresse s'élève au point où les trois provinces : Chànsi, Chansi et Honan

se rencontrent et où la rivière Wei rejoint le Houang Ho. L'importance historique de cette place forte ne peut être exagérée. C'est la porte orientale du Chànsi et Kansou, la clé du territoire classique de l'ouest. Nul ne peut surveiller cette région sans posséder Tong-Kouan. Aujourd'hui, elle est à peine en état de servir de forteresse, mais posés sur la colline escarpée qui domine la rivière, ses portes gigantesques et ses murs donnent encore l'impression d'une force impénétrable. C'est après en avoir passé la porte qu'on voit sa déchéance : elle ne contient nul bâtiment de quelque importance, seules de petites boutiques et des huttes. Mais par sa situation et son aspect extérieur elle garde la majesté d'autrefois. C'est particulièrement du côté oriental où l'approche est plus difficile que sa ligne monumentale en impose. Richthofen qui a voyagé en différentes parties de la Chine caractérise ainsi la route du Honan :

« Une série de passages à travers les crêtes et les ravines du loess, une des routes les plus fatigantes de la Chine. Le Houang-ho attaque alternativement les deux rives de loess et ne laisse pas, sur ses bords, place pour un sentier. Quelques pistes détournées peuvent exister qui permettent d'aller du bassin de la Wei à Honan-fou sans passer la porte de Tong-Kouan, mais elles sont certainement trop difficiles pour le trafic commercial et dangereuses pour une marche militaire, car une garnison peut aisément défendre à Tong-Kouan l'étroit passage que les ravines du loess ouvriraient entre Tong-Kouan et le Houa chan » (la montagne qui se dresse au sud). Il y a encore une grande part de vérité dans l'ancien dicton: « Tong-Kouan est la serrure, Si-ngan est la clé, Pékin est le trésor », bien que le trésor soit plutôt vide. En temps ordinaire quand règne la paix — au moins officiellement — la porte de Tong-Kouan n,a d'importance que comme poste de douane entre le Chànsi et le Honan. Par elle vous passez en effet d'une région dans une autre : vos passeports sont examinés et vos bagages fouillés, particulièrement quand vous venez de l'ouest d'où chacun est censé apporter l'opium prohibé. La culture de l'opium a été la seule source de revenu dans le Chànsi pendant plusieurs générations et quoiqu'elle soit maintenant officiellement restreinte, elle est encore pratiquée sur une grande échelle, le négoce en étant lucratif. Le dernier gouverneur du Chànsi employa toute son influence pour l'arrêter, mais la situation financière était telle qu'il ne put pas le faire entièrement, encore que la surveillance devienne plus stricte et les droits sur l'opium plus élevés qu'ils n'ont jamais été.

L'aspect général du pays change entièrement après la porte de Tong-Kouan : au lieu du vaste plateau formé des terrasses de loess divisé par des ravines escarpées, nous trouvons de basses prairies marécageuses





Clichés de Lauwen

En haut : Peupliers argentés au pied du Lin-chan.
En bas : Les sources chaudes de Lintong

et des champs des deux côtés de la large rivière. La route est bordée par des saules et des peupliers d'argent au tronc blanc ; c'est la vieille route impériale dont l'orientation directe fut la même pendant des siècles, que dis-je, des millénaires. Le niveau très peu élevé et les fréquentes inondations de la rivière Wei, qui coule tout près au nord, ont nécessité réparations sur réparations, mais aucune d'elles ne semble avoir été complète. Cela est vrai aussi des vastes travaux qui se faisaient quand je suivis cette route. Les gens des villages d'alentour étaient occupés à reconstruire un côté de la vieille route pour en faire une piste automobile ; mais cela consistait à entasser à pelletées la boue du champ voisin et à creuser d'étroits fossés des deux côtés. Point d'asséchement, de terrassements, ni de fondations. Sur les étendues plus élevées où le sol est dur cette sorte de route pourrait très bien servir; mais en ces lieux bas où l'eau s'accumule, la route devenait une fondrière où même une Ford n'aurait pu passer. Cette route pouvait à peine subsister après une saison de grandes pluies.

Les couleurs de l'automne sur le plateau étaient splendides : c'étaient le ciel clair, bleu pâle, les champs vert-tendre de froment et de millet qui commençaient à croître, le vert plus profond ou le jaune des arbres, les kakhis tachés de fruits rouges et le tronc d'argent des hauts peupliers. Plus on avance vers l'ouest plus les montagnes méridionales se rapprochent de la route. Elles forment la crête du Houa Chan, une des chaînes sacrées de la Chine, voilée d'un léger brouillard où les cîmes s'élèvent dans un violet transparent.

C'est une région bénie par la nature et il serait difficile de comprendre pourquoi le peuple vit ici dans une telle misère si l'on ne savait quelque chose des rébellions fréquentes, des guerres civiles et de l'état plus ou moins complet d'anarchie qui a sévi dans le Chànsi durant les deux ou trois dernières générations. Pendant le soulèvement mahométan de 1860-70 des populations entières furent exterminées, des districts entiers dévastés, des cités complètement incendiées et rasées, rien n'en resta que les murs. Quand on franchit la porte de Houa tcheou, on n'entre pas dans une cité vivante, mais dans un grand enclos sans habitants. Ce qui reste de la population s'est établi dans un faubourg devant la porte occidentale.

Mais aux temps anciens, depuis le commencement de la dynastie Tcheou (1100 av. J.-C.), c'était un des districts les plus peuplés et les plus productifs de la Chine. C'était plus qu'une source de biens matériels, c'était le vrai foyer de la civilisation chinoise aux grandes époques des premiers Tcheou, des Han antérieurs, et des grands empereurs T'ang.

Richthofen donne une exquisse excellente de cette région, dans une de ses lettres de 1872 :

« Le bassin de la Wei est la plus grande contrée agricole du N.-O.

Cette circonstance, jointe à sa position géographique, lui a valu le rôle éminent qu'elle a joué dans l'histoire de la Chine, principalement dans les temps reculés. Sitôt qu'on entre par l'est dans le bassin de la Wei, sa position particulière frappe vivement. Dans les provinces du Honan, du Tche-li et du Chantong les relations dans la direction des ports de mer, et les débouchés sur le bas Yangtzé, sont d'intérêt primordial. Vainement le voyageur essaie d'obtenir la plus légère information sur les régions du lointain ouest. Dans le Chansi septentrional, suivant les lignes de communication, il regarde vers la Mongolie, tandis que sur la rivière Han tout s'oriente vers la Chine centrale. Sur la rivière Wei il croit voir s'étendre devant lui comme sur une carte géographique, une immense partie de l'Asie Centrale avec ses routes commerciales vers le Turkestan. Il devine ses conditions politiques spéciales et presque exceptionnelles, sa turbulente histoire aux fluctuations périodiques, ses déplacements de nationalités, ses événements spasmodiques dont beaucoup résultent d'une destruction sans égale de la vie humaine. La plupart de ces gigantesques mouvements ont réagi puissamment sur la région dont la partie centrale et la plus importante est formée par le bassin de la Wei ; quelques-uns d'entre eux se sont étendus avec toutes leurs terreurs jusqu'à la porte de Tong-Kouan ».

L'histoire a pour règle de suivre les conditions géographiques de la région où elle évolue et on considérait depuis les temps anciens que le bassin de la Wei formait un des districts les plus sûrs de la Chine ; il était appelé couramment « entre les passes », parcequ'il était bordé à l'est, au sud et à l'ouest par de hautes montagnes et les ravines du loess, tandis que le côté nord ouvre sur les plaines de la Mongolie. C'est ici que la Grande Muraille fut bâtie pour protéger le pays de l'intrusion des tribus barbares. Nulle part les mouvements de l'histoire de la Chine ne se distinguent mieux que dans les chroniques de cette région ; et quand ce sol aura rendu un peu plus de ses trésors cachés, la Chine ancienne se rapprochera de nous.

Mais à présent nulle province de Chine n'est plus ruinée que le Chànsi, la contrée des cités désertes, des ponts brisés, des maisons sans portes ; le grand pays du passé et de la mort. Nulle part les demeures des vivants et celles des morts ne se ressemblent comme dans le Chànsi ; rarement les êtres humains sont forcés de vivre plus près de l'état animal que dans les logis qui bordent cette route. Ce fut à Tchou-Souei où nous nous arrêtâmes pour la cinquième nuit (la quatrième ayant été passée assez confortablement à Houa Yuan-Hien près de la montagne sacrée), que j'en vins à voir combien un homme et un âne peuvent différer peu quand ils sont forcés de vivre dans les mêmes conditions. A Tchou-Souei nous avons dormi avec les mules sous le même appentis, seul endroit disponible dans toute la cour de l'auberge.

Les petites chambres de terre autour de la cour étaient toutes occupées par des voyageurs du pays, quand elles n'étaient pas trop pleines d'immondices même pour eux; et l'espace extérieur était littéralement rempli par les ânes, les mules et les lourds bâts qu'on leur avait retirés. Les muletiers dormaient, roulés dans leurs vêtements de route, sur la terre nue entre les animaux, semblant aussi heureux que dans un lit à ressorts. Leur continuelle association avec les mules semblait les avoir modelés à leur allure. Il m'apparut souvent qu'il y avait une particulière correspondance entre l'homme et ses bêtes familières : un alerte et joyeux muletier a toujours des mules vives tandis que les bêtes d'un homme stupide ont l'allure lente et une nature flegmatique qui ne peut changer par les caresses ni par le fouet. Ces correspondances ne sont pas seulement d'une nature générale, mais pourraient être observées en bien des détails comme par exemple la position de la tête, le mouvement des jambes, etc. Certains diront, il est vrai, que l'homme façonne les animaux à ses manières et à ses habitudes, mais j'ai pu constater que la vie en société avec les ânes et les mules durant les nuits et les jours finit par exercer aussi une puissante influence sur lui. Les particularités de ces animaux sont nettement affirmées et difficiles à modifier. Et je fus tout à fait satisfait que cette étroite société avec les mules ne durât pas plus d'une semaine à la fois ; si elle s'était maintenue aussi intimement pendant des semaines ou des mois, je serais devenu tout au plus bon à jouer le rôle de Bottom dans la forêt d'Athènes.

Après tout ce qui vient d'être dit, on voit que les fatigues et les incommodités d'un voyage à Si-ngan-fou ne viennent pas tant du mauvais état des routes ou du genre primitif des véhicules que de la saleté et de l'encombrement des auberges où vous êtes forcé de passer la nuit ; dormir dehors au hasard de la route serait une invite aux voleurs et chose pratiquement impossible du point de vue de la mule, qui est prépondérant durant tout le voyage !

La route de Tchou-souci à Lin-tong est longue de près de 100 li et suit la plupart du temps, un plateau désolé, borné au sud par les hautes montagnes et au nord par la Wei. Le point le plus important sur cette route est Wei Nan-hien qui, vu de l'extérieur, à l'air d'une très jolie ville, mais qui ne serre dans ses murs que des champs déserts. Ce fut ici que la rébellion musulmane s'alluma : la silencieuse cité reste le monument expressif de l'une des plus complètes dévastations qui aient ravagé la contrée.

A Lin Kao, les montagnes du sud s'avancent près de la route ; tout le voisinage couvert de blocs arrondis est un champ de pierres. On raconte ici la légende du château magnifique qui dans les temps anciens était situé à Lin Kao et qui par suite de la cruauté et de l'avarice de son propriétaire fut

détruit par les dieux, tout le palais et ses trésors étant changés en pierre

Entre Lin-Kao et Lin-tong est un petit village appelé Sin-fong près duquel se trouve le magnifique tertre funéraire du grand empereur Chi Houang Ti qui sera décrit plus loin. Il appartient au district de Lin-tong-hien, fameux par ses sources chaudes. Ici la vue est magnifique : les montagnes escarpées s'élèvent abruptement du plateau et à leurs pieds s'étend la cité close de murailles avec ses bains fameux, encadrée par les hauts peupliers d'argent. L'eau qui jaillit d'une grotte dans le Lichan est trop chaude pour qu'on puisse en user à sa sortie, mais divers canaux où elle perd graduellement sa température la conduisent plus bas. Encore était-elle toute en vapeur lors de ma visite par un frais matin d'automne, les soldats qui occupent ce bel établissement s'y ébattaient avec joie. Les vieux bâtiments impériaux les pavillons élégants, les ponts, les balustrades, les salles de bains, les bassins, les hautes terrasses avec leurs jardins suspendus, etc., faisaient encore figure quoique ruinés.

Extérieurement l'aspect en est plutôt curieux : l'unique porte d'entrée a été refaite en une sorte de style semi-gothique rappelant une façade d'église et qui semble vouloir rivaliser avec les hauts peupliers et les pics de montagnes de l'arrière plan. Cette étrange innovation doit dater de 1900, quand la Cour impériale s'enfuit de Pékin à Si-ngan-fou et s'arrêta pour quelques jours à Lin-Tong. Ce fut la dernière fois que les sources chaudes de Lin-tong furent honorées par un baigneur impérial, mais dans le passé la chose arriva souvent.

On dit que Chih Houang Ti, le grand empereur T'sin, y vint. Wou Ti des Han, qui appréciait le confort et la beauté plus qu'aucun de ses prédécesseurs, agrandit les établissements et les décora. Les empereurs T'ang fréquentèrent aussi les bains, mais après que la capitale passa de Tchangan à Lo-Yang il fut plus rare qu'un impérial visiteur vînt à cette agréable station. Mais ce fut toujours la cure favorite des riches marchands et des fonctionnaires ; les eaux étaient censées guérir les mauvais effets d'une vie trop molle.

A quelques milles à l'ouest de Lin-tong, on traverse une rivière sur un long pont de pierre et au bout d'une heure ou deux de marche, on arrive au faubourg oriental de Si-ngan-fou, *Cité de la paix occidentale.*

(*A suivre.*) OSWALD SIRÉN.

Notre frontispice est la reproduction d'une des belles photographies de M. Oswald Sirén, actuellement exposées au Musée Guimet.

L'exposition comprend également le résultat des travaux archéologiques de M. et Mme André Godard (Afghanistan) et de M. Jean Lartigue (Chine), sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir dans nos prochains numeros.





En haut Une route du Honan dans la région du loess.
En bas La porte de Tong-Kouan

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

Orient. An International Magazine of Art and Culture. 6 numéros par an. Abt. 2 dollars. — 132, Nassau Street. New York.

Nous avons déjà annoncé cette publication. Les numéros récents qui nous ont été apportés par son aimable fondateur, M. Hari G. Govil, méritent des encouragements ; on y trouve des articles par A. K. Coomaraswamy,* par Stella Bloch, par Tagore,* par Giovanni Papini ; quelques autres, signés de noms moins illustres, ne sont pas moins intéressants, par exemple : *The Real Women of China*, par T. B. Partington, *The Crime of Colour* par Sudhindra Bose, *Polygamy*, par H. A. Noureddin Addis.

711. *La Force Motrice animale à travers les âges*, par le Commandant Lefebvre des Noettes*, avec 217 figures. — Berger-Levrault, 1924.

Sous ce titre peu tapageur, le Commandant Lefebvre des Noettes a fait un ouvrage prodigieusement intéressant et profondément original. Le premier, il attire l'attention sur ce fait que les anciens ne savaient pas atteler les bêtes d'une façon rationnelle ; ce n'est qu'à une époque récente qu'on a pu se passer de la force motrice humaine. L'auteur a étudié soigneusement les formes de l'attelage dans l'Orient ancien et moderne (elles font dans son livre l'objet de plus de 20 illustrations). Ce lien avec le domaine qui nous occupe n'était pas indispensable pour que la conférence qu'il a donnée à l'A.F.A.O. en mai 1924 fût très applaudie.

715. *Wayfarers in the Libyan Desert* by Frances Gordon Alexander*. — G. P. Putnam's Sons, 1912.

La relation par Mrs Alexander du voyage qu'elle a fait dans la Libye d'Egypte est d'une lecture agréable. Les photographies qui en illustrent les nombreux détails pittoresques sont très belles, malgré la réduction. L'itinéraire passe par le lac Kurun et par la curieuse pyramide à étages de Medûn.

722. *Couplets amhariques du Choa.* Thèse complémentaire etc., par Marcel Cohen*. Paris, 1924.

Incompétents pour juger de la forme de ces chansons recueillies à Addis Ababa, nous pouvons du moins nous amuser de leur fond qui est souvent inattendu. Notes très intéressantes.

CIVILISATION HINDOUE

728. *L'Histoire romanesque d'Udayana, roi de Vatsa*, extraite du *Kathâ-sarit-sâgara* de Sômadêva et traduite pour la première fois du sanscrit en français avec une introduction et des notes, par Félix Lacote* professeur à l'Université de Lyon. 35 bois dessinés et gravés par Jean Buhot*. — Collection des Classiques de l'Orient, vol. X, in-8° v, 150 pp. (21 fr.). — Editions Bossard, 1924.

Une personne ignorante du sanscrit pourrait, par la seule comparaison des versions parues en diverses langues européennes, se rendre compte des difficultés que la littérature sanscrite (particulièrement à l'époque de sa floraison *savante*) oppose aux traducteurs. Les descriptions fleuries, les métaphores redondantes, les comparaisons hautes en couleur et parfois bizarres pour nous, sont difficiles à faire passer dans notre langue. M. Lacôte s'en est pourtant acquitté avec un bonheur extraordinaire. Les concetti les plus ampoulés d'un auteur un peu décadent sont par lui enveloppés d'une grâce légère qui nous les fait accepter en souriant.

Sômadêva écrivait pour distraire une reine ; son récit, moitié roman, moitié conte de fées, nous divertit également. La légende veut que ce même Udayana ait fait faire la première statue du Bouddha, dont il était le contemporain. Il n'est pas question de cela ici. Le roi est adonné à la chasse, à la musique, un peu à la boisson, et beaucoup aux douceurs de l'hymen. Par bonheur, il a deux excellents ministres pour veiller au bien de l'Etat.

713. *La Bhagavad-Gîtâ* (le Chant du Bienheureux), trad. du sanscrit par Emile BURNOUF, notes de Pierre SALET*. — Payot et Cie, 3 francs.

Il faut louer M. Salet et la maison Payot de mettre à la portée de tout le monde des chefs-d'œuvre de la pensée orientale dans cette même série où figurent déjà les *Upanishads*, les livres de *Confucius*, le *Tao-Tê King*, etc.

Nous ignorons la date de cette traduction dûe à un parent de l'illustre Eugène Burnouf. Très utile à son époque, elle doit être maintenant remplacée par celle de M. Senart (*Classiques de l'Orient*) qui est incomparablement plus colorée, plus riche, et plus fidèle au texte. Mais la version d'Emile Burnouf, malgré sa platitude, donne sans mots sanscrits l'essentiel de la pensée du poète anonyme, et cette réédition a aussi le mérite d'être fort peu coûteuse.

726. GANDHI. *La Jeune Inde.* Trad. de Hélène HART. — Stock, 1924.

Le public français manifeste tant de sympathie pour les révoltés, surtout lorsqu'ils sont lointains, qu'il n'était pas besoin de l'émouvante introduction de Romain ROLLAND pour proposer Gandhi à notre admiration. Ces articles, lettres, ou discours, bien choisis et bien traduits, sont d'une beauté surprenante ; nous donnent-ils une idée complète de Gandhi? On en doutera après avoir lu certains recueils de ses œuvres parus aux Indes en langue anglaise. Il nous souvient d'y avoir trouvé des coups de patte à l'adresse de la France qui prouvaient que les nationalistes indiens comprennent peu notre pays. Qu'il nous soit donc permis de respecter et d'admirer le Mahâtma tout en restant avertis et impartiaux dans la question du *swaraj*, question dont les éléments ne sont pas aussi simples qu'on pourrait le penser en lisant les éloquentes études de Romain Rolland.

681. *Pundalik*, a verse-play by Harindranath CHATTOPADHYAYA. — Shama'a, Aghore Mandir, Mount Rd. Madras.

Le jeune poète dont nous avons loué le *Perfume of Earth* est en progrès constant. Ce drame, sorte de mystère dont les personnages sont Pundalik, un ancien mauvais sujet, ses parents, quelques pèlerins, les trois Rivières : Gangâ, Yamunâ et Saraswati, enfin le Seigneur Vishnou lui-même, est d'une haute tenue littéraire, sans une longueur, sans une faiblesse ; il faudrait le jouer si une traduction française pouvait rendre le charme des vers anglais, si pleins et si mélodieux, de M. H. Chattopadhyaya.

696. *Asit Kumar Haldar* by James COUSINS and O. C. GANGOLY*, with 5 colour-plates and 20 photogravures. — Rûpam, Probsthain, Orientalia, Maruzen.

Deuxième volume de la collection de *Modern Indian Painters*, d'un format un peu agrandi et d'une présentation toujours très soignée.

Presque tout ce qui s'imprimait aux Indes trahissait une indifférence inouïe, je ne dis pas aux beautés, mais même aux nécessités de la typographie. La recherche de M. Gangoly* et les excellents travaux qu'il a fait sortir d'une presse bengalaise sont d'heureux symptômes pour l'avenir.

Les œuvres reproduites sont de valeur inégale ; si elles étaient datées, on pourrait s'assurer que l'artiste encore tout jeune est résolu à marcher dans les voies de la belle tradition indienne, dont ses compositions " Rasa lila " et " Heaven " le montrent héritier, et à réprouver la littérature creuse de " Nature Mysterious ", " The Flame of Music ", etc. Ses dessins sont parfois admirables (" The Caress ") ; " Shiva and Parvati " œuvre gauchement composée, pleine de mesquineries, sans grâce ni mouvement, ne saurait nous plaire. Pourquoi les jeunes peintres hindous ne viennent-ils pas séjourner un an à Paris? Leur génie national, leur tradition millénaire ne craindraient aucun contact ; seules les mauvaises influences qui les entourent s'évaporeraient au souffle de notre art.

724. *The Influences of Indian Art.* Six papers written for the India Society by J. STRZYGOWSKI, J. PH. VOGEL, H. F. E. VISSER*, V. GOLOUBEFF*, J. HACKIN* and Andreas NELL, with an Introduc-

tion by F. H. ANDREWS. — India Society, 3 Victoria St, London, 1924.

Ce charmant volume, enrichi de 38 reproductions excellentes, contient les conférences organisées par l'I. S. en 1922 et 1923, dont deux en collaboration avec l'A.F.A.O. L'idée générale qui les relie entre elles, un peu facticement sans doute, est intéressante, et un livre qui comme celui-ci nous promène agréablement en divers coins de l'Asie, n'est pas inutile pour nous reposer des études de détail.

716. *Décoration hindoue*. Préface de Maurice DUPONT*, bibliothécaire du Musée Guimet. — Calavas, éditeur, Librairie des Arts Décoratifs, 68, rue Lafayette.

Il est bien entendu que ces albums sont essentiellement destinés à documenter les artistes, et qu'il ne s'agit pas de choisir ce qu'il y a de plus beau ni de plus curieux au point de vue archéologique. L' "éclectisme " de ce portefeuille est tout de même exagéré ; on peut lui reprocher surtout de ne pas dégager les caractères essentiels de l'art hindou, et de laisser le dessinateur non averti dans la plus complète confusion quant aux styles et aux époques, ce qui l'exposerait à de singuliers anachronismes.

717. *Décoration tibétaine*, préface de Jacques BACOT*. — 42 pl. ; 100 francs. — Calavas.

L'idée de demander la préface à M. Bacot était excellente ; on a oublié de lui en soumettre les épreuves. Les planches sont très belles, excepté les tentatives de polychromie, peu heureuses.

729. *Petit Album des Ruines d'Angkor*, 28 planches 18×24 en héliogravure, 15 francs. — Nadal, photographe-éditeur, Saïgon.

Ces vues sont dignes de tous les éloges. En particulier les bas-reliefs, rarement bien reproduits, sont ici parfaitement rendus dans les moindres détails. Le même photographe publie un autre album de 206 héliogravures dont une quarantaine consacrées aux œuvres de sculpture ; le prix en est de 125 francs avec remise de 20 0/0 pour les Sociétaires de l'A.F.A.O. Il est regrettable que la traduction des légendes n'ait pas été confiée à une personne sachant l'anglais, car elle prête à sourire. Les vues existent aussi en cartes postales également héliogravées.

727. *Catalogue of the Jaina Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, by Ananda K. COOMARASWAMY. — Boston, 1924.

La plupart des auteurs qui ont parlé du jaïnisme se bornent à nous dire que, tout en différant beaucoup du bouddhisme, il offre avec celui-ci des ressemblances superficielles extraordinaires, et ils insistent plus sur ce parallélisme que sur les particularités de la doctrine de Mahâvira. Aussi le chapitre que lui consacre M. Masson-Oursel* dans son *Esquisse d'une histoire de la philosophie indienne* est-il extrêmement précieux. L'ouvrage de M. Coomaraswamy* est non moins révélateur en ce qui concerne l'iconographie jaïne qui ne serait pas facilement intelligible sans son Introduction. Les miniatures reproduites sont admirablement composées dans le goût un peu barbare qui caractérise l'art des jaïnas. Il est plus facile de constater la rudesse, la naïveté, souvent la médiocrité qui le séparent en général de l'art bouddhique que de s'expliquer les causes exactes d'une telle inégalité.

731. *Art et Archéologie Khmers*. — Société d'Éditions Géog., Mar., et Coloniales, 17, rue Jacob.

Notre numéro est déjà sous presse lorsque nous parvient le premier fascicule du tome II. Nous ne saurions assez féliciter M. GROSLIER * et tous ses collaborateurs de cette revue excellente à tous les égards et qui va toujours en s'améliorant par l'intérêt des articles ainsi que par l'abondance et la qualité des illustrations Nous nous réserverons dans notre prochain numéro la place de récapituler brièvement les documents uniques que nous lui devons; pour cette fois, rappelons seulement à nos lecteurs que c'est un recueil de travaux originaux, absolument indispensable à qui veut étudier le Cambodge au point de vue de l'art, de l'archéologie, de l'histoire de la civilisation et des religions; et qu'il est de notre devoir à tous de soutenir cette publication, car elle honore la science française et rend les plus grands services aux orientalistes, du monde entier.

« Citons dans ce fascicule un article particulièrement intéressant pour la symbolique: *Les empreintes du « Pied de Buddha » d'Angkor Vat*, par M. L. G. NICOLI.

BOUDDHISME

725. René GUYON. *Anthologie bouddhique.* 2 vol. in-12. 13 fr. — Crès et Cie, 1924.

Ce recueil est à recommander ; s'il ne contient, comme il est inévitable, qu'une partie de ce que promet son titre, il donnera du moins une idée juste de la littérature pâlie en particulier. Préparé à Bangkok, il demeure un peu teinté de hînayânisme. On regrettera que le *Mahâparinibbana sutta* ne soit pas cité en entier ; le début contient des passages d'un accent personnel et « vécu » très rare dans la littérature asiatique ; c'est même là qu'on pourrait trouver la plus ancienne expression du goût des paysages, sentiment qui en Europe n'est pas vieux de deux cents ans. L'introduction est bonne ; mais si l'on situe correctement les idées bouddhiques dans la grande tradition de la pensée hindoue, on sentira la futilité de toute spéculation sur la nature du « Nirvâna ». La bibliographie pourrait être plus à jour : M. D. T. Suzuki par exemple n'est pas seulement l'auteur de *Outlines of Mahâyâna,* mais encore l'*Editor* de la très intéressante revue *The Eastern Buddhist.* Sur le bouddhisme japonais nous possédons heureusement d'autres documents que les croquis charmants mais un peu minces de Lafcadio Hearn : il y a Reischauer *(Studies in Japanese Buddhism)* ; il y a Anesaki *(Quelques pages de l'histoire religieuse du Japon,* E. Bernard* édit.). Parmi les traductions, il faudrait citer les *Nô* japonais qui sont le plus souvent d'inspiration bouddhique (trad. franç. N. Péri), les *Trois Mystères Tibétains* (trad. J. Bacot*). La fin du tome II est seule réservée à la littérature du Mahâyâna ; on y trouvera quelques pages du *Bodhicaryâvatara* si bien traduit par M. Finot* *(Classiques de l'Orient).*

723. *Literary History of Sanskrit Buddhism,* from Winternitz, Sylvain Lévi, Huber, by G. K. NARIMAN. — Taraporevala & Co. Bombay, 1920.

Mal écrit, mal imprimé, criblé de coquilles monstrueuses, c'est malgré tout un livre utile. Il est singulier que l'auteur auquel les renseignements bibliographiques ne manquaient pas, n'ait point cherché à faire un ouvrage plus personnel en ordonnant et en recomposant ce qu'il emprunte à d'autres

Six contes pâlis tirés de la *Dhammapadhatthakathâ* traduits par Suzanne KARPELÈS. — Imprimerie d'Extrême-Orient, Hanoï.

Mlle S. Karpelès, dont l'éloignement ne fait pas oublier le zèle et le dévouement qu'elle apporta à l'Association des Amis de l'Orient, vient de publier dans la *Revue Indochinoise* la traduction française de *Six contes pâlis.* Les orientalistes qui ont étudié le texte pâli auront plaisir à en retrouver la traduction dans une langue aisée qui suivant de près ce texte, en garde la spontanéité et la naïveté souvent pleine de charme. Les lecteurs moins avertis ne s'intéresseront pas moins à ces récits édifiants dont chacun est la démonstration d'un point de la « Sainte Doctrine » et la mise en action d'une stance. Leur portée morale ne les empêche nullement d'être attachants, pittoresques, et parfois même amusants.

A. M.

721. Jeanne JEAN*. *Le Seigneur de Compassion.* Bois de Pierre GUILLEMAT. — Éditions Adyar, 1 24.

Notre collègue a été heureusement inspirée par la légende du Bouddha ; elle en présente les principaux épisodes en des vers coulants et agréables. La facilité de sa muse ne l'a-t-elle pas entraînée à quelques hérésies implicites?

« Je vais parmi les dieux jouir de Nirvâna. »

Cette confusion entre l'état d'habitant du ciel et la félicité suprême est toute occidentale. Un être qui a atteint le *moksha* ou le *nirvâna* n'est plus un dieu, puisqu'il s'est fondu dans la grande Unité, dans la Réalité ultime et inconditionnée. Aussi n'y a-t-il aucune commune mesure entre un Deva et un Bouddha.

Un jeune artiste a orné le volume de bois un peu disparates mais très bien gravés.

CHINE ET JAPON

The China Journal of Science and Arts. — 102, The Ben Building, 25 Av. Edward VII, Shanghai. Six nos par an, abt 25 shillings ; le no, 2 piastres mex.

Cette revue est vivante et bien faite. Le numéro que nous avons sous les yeux (Vol. II, 3, mai 1924) comprend 100 pp. de texte, dont les deux tiers environ

consacrés aux sciences naturelles, le reste à la littérature, à l'histoire de l'art, etc., et une douzaine de planches en simili qui ne dépassent pas le niveau ordinaire de la photogravure asiatique.

Le géologue A. de C. Sowerby, rédacteur scientifique de la revue, établit dans un article curieux l'envahissement très rapide de la Chine par les sables de la Mongolie ; une grande partie de la Chine encore peuplée de nos jours paraît condamnée à devenir à bref délai un désert aussi inhabitable que les régions autrefois prospères de l'Asie Centrale.

678. Alfred SALMONY. *Die Chinesische Steinplastik.* Museum fur Ostasiatische Kunst, Köln. — Band I., 1922.

Une très belle publication déjà épuisée. En nous l'offrant, l'auteur nous a fait observer qu'un savant français a démontré le peu d'ancienneté de certaines pièces conservées au musée de Cologne ; mais parmi celles dont l'authenticité n'est pas douteuse, il en est de fort belles, notamment la série des Arhats, et la jolie stèle (pl. 51) au revers de laquelle le Bulletin de l'A. F. A. O. (nº 6) a emprunté le croquis d'un Bodhisattva. Les brèves notices où M. Salmony a esquissé les tendances générales de la sculpture chinoise aux diverses époques se liront avec intérêt.

Ernst DIEZ. *Einführung in die Kunst des Ostens.* — Un vol. in-8º cartonné; 73 reprod. en noir et en couleurs. — Avalun-Verlag, Hellerau, Wien, 1922.

Voici, en abrégé, le sommaire de cet ouvrage de vulgarisation, qui, malgré son titre, se confine dans l'art chinois et sino-japonais :

Introduction historique : Chine, Japon (c'est peut-être le chapitre le moins satisfaisant). L'architecture; les arts plastiques ; la peinture. Les cycles confucéen, bouddhique, taoïque ; les quatre catégories (de sujets) de la peinture chinoise ; l'homme et la nature. La peinture d'histoire japonaise. Le paysage stylisé. Les bas-reliefs Han. Le paysage observé. Les canons artistiques. Le texte se termine par un commentaire intéressant des œuvres reproduites.

On pourrait peut-être reprocher à cet ouvrage très bref mais intelligemment fait de ne pas mettre assez en relief l'influence considérable du Zénisme sur la peinture. Pour un lecteur français, la rareté des alinéas inflige au livre un aspect confus ; par contre l'impression, le papier, et les reproductions sont à donner en exemple à nos éditeurs.

676. *Le Japon en* 1857. Extraits du journal du Chevalier W. J. C. HUYSSEN DE KATTENDYKE, traduits du hollandais par Mme THORENS DOLLFUS. — Fischbacher, 1924.

Document fort intéressant et lecture charmante par-dessus le marché. Cet officier de la marine néerlandaise, homme cultivé et intelligent, fut chargé de mission au Japon à l'époque où ce pays ne possédait que quatre bateaux à vapeur. Il a très bien su apprécier l'âme japonaise, demeurée heureusement immuable sous l'européanisation extérieure que nous lui voyons aujourd'hui.

On regrettera que la traduction ne soit pas accompagnée d'une carte très simple, et qu'on ait conservé la transcription hollandaise à des mots que nous reconnaîtrions mieux sous l'orthographe « romajikwai » — par exemple *sjogoon* (shogun), *itsbœ* (ichibu) *F'Kœoka* (Fukuoka) — voire à des mots internationaux comme *thail* (tael) ou *kœli* (coolie).

698. Albert MAYBON*. *Le Japon d'aujourd'hui.* — Ernest Flammarion. Un vol. 7 fr. 50.

M. A. Maybon a dirigé pendant cinq ans une revue franco-japonaise, et géré la « Librairie France » à Tôkyô. Il nous donne un tableau général de la littérature contemporaine du Japon qui se trouve dans un état de bouillonnement extrêmement curieux. Les idées sociales, féministes, religieuses, néo-bouddhistes, néo-shintoïstes, néo-chrétiennes, agitent de cent façons la poésie, le roman, et le drame. La soif spirituelle des Japonais les porte à des outrances extraordinaires, tels ces « Humanitaires » qui observent cinq fêtes : le Jour de l'An, et les anniversaires du Bouddha, de Jésus, de Tolstoï et de Rodin ! (p. 108).

Il n'en reste pas moins que le Japon s'est fait une place dans la littérature mondiale ; nous attendons avec impatience que des traductions mettent à notre portée les richesses que M. Maybon nous fait entrevoir. La *Revue Japon et Extrême-Orient.* dont nous souhaitons la prompte résurrection, nous avait déjà donné des morceaux de premier ordre

Nouvelle Série, n° 1. **BULLETIN** Mars 1925.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

Le *Bulletin de l'A.F.A.O.*, dont la publication était suspendue depuis l'été de 1924 (le dernier fascicule paru porte le n° 6), se présentera désormais sous la forme que voici. Nous avons toujours souhaité la convergence des efforts qui sont similaires ou connexes ; au moment où les nôtres sont enfin couronnés de succès, nous voulons essayer de les unir à ceux des savants, des amateurs d'art, et des éditeurs qui poursuivent le même but que nous. A la faveur d'une refonte de la *Revue des Arts Asiatiques*, la fusion des deux périodiques a pu se faire dans les conditions suivantes :

Tous nos membres, *adhérents* compris, recevront d'office le présent *Bulletin* (4 numéros par an, comme la *Revue* dont il fait partie). Il contiendra comme naguère : des comptes rendus de notre activité ; des articles d'orientalisme ou textes de conférences ; des notes bibliographiques.

Nos membres *Bienfaiteurs* et *Sociétaires* (versant une cotisation annuelle minima de 25 francs), pourront s'abonner à la *Revue des Arts Asiatiques* avec une remise de 20 0/0 (soit 32 francs pour la France et les colonies, 40 francs pour l'étranger). La Revue paraîtra 4 fois par an dans le présent format, avec 64 pages de texte et 14 planches hors texte. Le *Bulletin* est tiré à part pour les membres non souscripteurs à la *Revue*.

Les membres *Adhérents* qui désireront s'abonner à la Revue n'ont pas droit à la remise (France, 40 francs).

Les membres *Donateurs* (cotisation annuelle de 500 francs) ont droit au service gratuit de la Revue.

Comme par le passé, nos membres devront adresser toutes leurs cotisations, abonnements, correspondance, etc., uniquement au Secrétariat de l'A. F. A. O., Musée Guimet, Place d'Iéna. Leurs commandes de librairie seront promptement exécutées grâce aux liens qui nous rattachent désormais à la *Librairie des Arts et Voyages*.

QUATRIÈME ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

28 Juin 1924.

COMPTE RENDU MORAL

par M. JEAN BUHOT.

Mesdames et Messieurs,

Nous tenons aujourd'hui pour la quatrième fois notre Assemblée générale ordinaire : nous nous proposons de faire valoir la continuité de nos efforts et les résultats acquis pour obtenir la Reconnaissance d'Utilité Publique, démarche que vous avez approuvée en principe au cours des deux dernières Assemblées. Comme nos statuts ont besoin d'une légère révision pour être mis en parfaite conformité avec les statuts-types, et que leur nouvelle rédaction va vous être soumise tout à l'heure, je vous demande la permission de borner mon rapport à une récapitulation aussi brève que possible de notre activité pendant l'exercice 1923-1924.

Envoyons auparavant un souvenir affectueux à notre Secrétaire général, M. J. HACKIN, Conservateur du Musée Guimet, qui est allé en Afghanistan seconder M. Foucher dans ses travaux archéologiques. Quel que soit l'intérêt des fouilles du Gandhâra, et malgré la bienveillance dont S. M. l'Emir témoigne à l'égard de nos savants, on ne peut se dissimuler que c'est une mission ingrate, parfois dangereuse, dans un pays très dur : vous vous en rendrez compte ici même l'hiver prochain en examinant les souvenirs rapportés par M. et Mme André GODARD* qui y ont passé un an.

Souhaitons que M. Hackin nous revienne bientôt en parfaite santé, après de belles découvertes. Nous avons dit dans nos rapports antérieurs quel rôle considérable il jouait dans notre Association, et comment seules peut-être, les personnes attachées au secrétariat pouvaient deviner la somme énorme de travail et de dévouement qu'il consacrait à notre œuvre. Nous n'arriverons pas à faire en sorte qu'on ne s'aperçoive point de son absence !

I. ÉTUDIANTS ORIENTAUX

Nos neuf **thés mensuels (dernier Samedi de chaque mois à 5 heures)**, sont fréquentés avec empressement et fidélité par nos membres et nos amis Orientaux ; il n'y a pas à rompre la glace, les relations amicales se sont nouées toutes seules. C'est une réussite complète. Nous recommencerons donc le Samedi 25 octobre 1925.

Le nombre des Etudiants Proche-Orientaux placés sous notre tutelle par le Ministère des Affaires étrangères s'est beaucoup accru. Ils sont maintenant vingt dont plusieurs étudient dans nos facultés de province. Lyon, Grenoble, Bordeaux, etc.

Nous avons eu l'occasion de rendre différents services à des jeunes gens originaires de l'Inde. Nous continuons à entretenir des rapports cordiaux avec la *National Indian Association* de Londres.

Le placement dans l'industrie française est toujours très difficile ; moins souvent peut-être que nous ne le pensions à cause de la mauvaise volonté des employeurs ; elle est gênée quelquefois par les engagements syndicaux ; parfois aussi par la compétence insuffisante des candidats.

Plusieurs jeunes gens de différents pays : Turcs, Indiens, Chinois, Japo-

nais, que nous connaissions particulièrement, vont retourner dans leur patrie. Ils nous feront plaisir en nous envoyant leurs compatriotes.

II. ÉDITIONS, ENSEIGNEMENT

Les Éditions Bossard ajoutent deux nouveaux volumes à la *Collection des Classiques de l'Orient* : IX. *Les Entretiens de Nang Tantrai*, contes traduits du siamois par E. LORGEOU, illustrés par COSYNS ; X. *L'Histoire romanesque d'Udayana, roi de Vatsa*, traduite du sanscrit par F. LACOTE, illustrée par J. BUHOT ; et deux volumes aussi à la *Petite Collection Orientaliste* : *Sous les Manguiers*, contes bengalais illustrés par Mme KARPELÈS-HÖGMAN ; et les *Hymnes à la Déesse* traduits de sanscrit par A. et E. AVALON, illustrés par J. BUHOT. D'autres volumes sont en préparation.

Nous nous sommes efforcés d'améliorer toujours notre *Bulletin* semestriel, et la composition de notre numéro 5, avec ses belles photographies de Mahavallipuram, a été généralement approuvée, mais il est difficile de continuer ainsi sur nos faibles ressources. Imprimeurs et papetiers augmentent leurs tarifs continuellement ; le prix de revient du *Bulletin* correspond à peu près au prix marqué, c'est-à-dire qu'aucun éditeur ne pourrait le vendre moins cher ; mais à cause des services gratuits et d'échange, à cause des nouvelles charges postales aussi, il ne nous reste aucun bénéfice sur la cotisation d'un adhérent de province (5 francs), mais plutôt un déficit d'un franc ou deux.

Notre Bibliothèque s'est enrichie d'une centaine de livres et de plusieurs périodiques ; elle est très appréciée de nos membres ; il serait désirable que les auteurs et les éditeurs pensent à nous plus régulièrement.

III. DIFFUSION

Notre Association a apporté une aide effacée mais très substantielle à une œuvre intéressante entre toutes : la **reconstitution du fonds français à la Bibliothèque de l'Université de Tokyo** : c'est à nos membres, le 25 octobre 1923, que M. SYLVAIN LÉVI* donna — impersonnellement et au nom du *Rapprochement Universitaire* — la première communication de ce projet : notre *Circulaire* de janvier vous en a dit l'essentiel. D'accord avec le conservateur du Musée Guimet, c'est l'A.F.A O. qui a prêté à la Commission spéciale du R. U. les locaux dont elle avait besoin pour l'entrepôt des livres, ainsi que son secrétariat bien installé, — et expérimenté. En effet, Mlle Germaine MERLANGE,* puis Mlle Marcelle BONDONNEAU* s'en sont occupées avec beaucoup de dévouement et d'exactitude.

L'appel que vous savez nous a permis d'expédier au Japon, jusqu'à ce jour, plus de 5.000 volumes (1) offerts par la Bibliothèque Nationale, les Universités, les Musées, l'Institut, les Sociétés savantes, les Syndicats ; à côté d'un certain nombre de dons individuels.

De son côté, le Japon nous a envoyé M. TAKAYANAGI avec la mission

(1) Exactement 5.003 volumes jusqu'à ce jour Voici, à titre d'exemple, quelques-uns des dons importants :

Société des Recueils Sirey	50 volumes.
Ecoles des Langues Orientales vivantes.	76 »
Faculté de Droit de Paris.	55 »
Association Guillaume Budé.	55 »

de s'approvisionner de livres français. Je m'empresse de vous dire que les deux œuvres ont aussitôt pris contact et, pour une fois, travaillent en collaboration, non pas en concurrence.

Puisque nous parlons du Japon, rappelons pour mémoire la souscription que nous avons ouverte en faveur de nos amis sinistrés : elle a produit au total une somme de 5.500 francs que nous avons prié M. l'Ambassadeur Impérial de joindre si possible à des fonds réservés plus spécialement aux Etudiants. Entre tous les Français, nos membres avaient été particulièrement émus de l'effroyable catastrophe et nous aurions voulu trouver un moyen convenable de nous rendre utiles. Dispersés comme nous l'étions au début de l'automne, et ignorants des besoins japonais, notre modeste souscription, venant après tant d'autres, parut être encore le seul moyen d'exprimer — si insuffisamment que ce fût — notre profonde sympathie pour le Japon éprouvé.

Sous ce même chapitre de la « Diffusion de la pensée française », on me permettra de parler du rayonnement propre de notre Association qui en est un aspect ou un prodrôme ; il est modeste assurément, mais il existe et se développe d'une façon satisfaisante. De plus en plus nombreux sont les Hindous, les Singhalais qui viennent nous voir en passant par Paris ; dans plusieurs pays des sociétés, des bibliothèques publiques, ou des individus sollicitent le service, l'échange ou la vente de notre petit Bulletin.

IV. CONFÉRENCES, EXPOSITIONS

Le Bureau, le Secrétariat et les membres sont d'accord pour constater que nous avons eu cette année presque trop de conférences ordinaires et pas assez de ces séances extraordinaires, qui, si elles ne répondent que de loin à notre programme, ont du moins la vertu de plaire à la masse du public et de faire parler de l'Association, avec ou sans le concours de la presse. On voudra bien croire que tout cela est véritablement fort difficile à organiser, et nous accorder que toutes nos manifestations de cette année ont été réussies.

Les **conférences ordinaires** furent au nombre de 13 : toutes avec projections sauf indication contraire.

4 Novembre 1923 : *Les aspects contemporains du Shintô*, par M. Elisseev*.

8 Novembre : *Carthage punique et romaine*, par le docteur L. Carton.

16 Décembre : *La poésie persane*, par M. Watelin*.

6 Janvier 1924 : *La miniature dans l'Inde au temps des Grands Mogols*, avec projections en couleur, par Sir Thomas Arnold : charmante causerie organisée par l'India Society à titre de réciprocité pour les conférences faites à Londres par M. Goloubeff (1922) et M. Hackin (1923) sous les auspices de l'A.F.A.O.

Université de Poitiers. . .		69
» de Rennes.		250
» de Grenoble .	. . .	242
» de Marseille, Aix	nombreuses brochures.	129
» de Toulouse .		129
Faculté de Pharmacie. .		90
Université de Paris.		380
» d'Alger .		450
Bibliothèque Nationale		300
Institut de France . .		528

15 Janvier : *Voyage dans le nord de la Perse,* par M. Lionel Fortescue*; le compatriote de Sir Thomas Arnold fut lui aussi très applaudi.

21 Février : *Les Empereurs de Chine mécènes et dilettantes,* par M. René Grousset*.

20 Mars : *L'Abyssinie,* par M. Marcel Cohen*.

6 Avril : *Le Sahara Touareg,* par le docteur Jacques Bourcart*.

4 Mai : *L'Art de la Composition florale au Japon,* par le Capitaine de frégate Guette* avec, beaucoup mieux que des projections, des démonstrations par une Japonaise, Mlle Kikou Yamata, qui composa sous les yeux de notre auditoire plusieurs arrangements floraux admirables et dont nous regrettons de n'avoir pu fixer le souvenir par le dessin ou la photographie.

15 Mai : *De Bagdad au Caucase,* par le R. P. Poidebard*.

25 Mai : *Les formes de l'attelage à travers les âges et en Extrême-Orient,* par le Commandant Lefebvre des Noettes*.

1er Juin : *Un voyage dans l'Himalaya et le nord-ouest de l'Inde,* par M. L. Fortescue*, non moins applaudi qu'à sa première conférence.

Enfin 19 Juin : *Les modes orientales dans le costume byzantin,* par M. Ebersolt*.

Nous avons encore à notre actif :

Deux conférences-promenades : *L'Art d'Angkor et la nouvelle Galerie Khmère du Musée Guimet,* par M. Philippe Stern* (21 octobre 1923) ; et l'*Exposition d'art chinois ancien au Musée Cernuschi,* par M. J. Cazier-Charpentier* (17 juin 1924). (Sociétaires seulement).

Un concert avec danses : notre séance japonaise du 25 octobre 1923. Nous ne pouvons assez remercier les artistes, MM. Komori Toshi, Komori Yuzuru, Ashida Sakae, Mme Miwa Itoku ; les accompagnateurs, en particulier Mlle de Manziarly* qui accepta avec tant de bonne grâce le rôle de pianiste bénévole ; enfin et surtout les Etudiants propriétaires de la charmante salle de la rue de la Bûcherie, qui, non seulement refusèrent toute indemnité, mais encore répondirent généreusement à notre appel en faveur du Japon.

Une **Conférence** organisée en collaboration avec le *Rapprochement Universitaire,* et *l'Association des Hindous de Paris* : celle que Sir Jagadis Chandra Bose fit le 14 mars à la Faculté des Sciences.

Au total 17 réunions sans compter les 9 thés, ce qui les met à moins de de 1 franc l'une dans l'autre pour nos *Sociétaires.* Je renonce à faire le calcul pour les *Adhérents* !

Notre Association — et surtout notre cher Président ! — apportent de l'aide au Musée Guimet pour installer, l'hiver prochain, l'exposition de MM. André Godard* (Afghanistan), Oswald Sirén et Jean Lartigue* (Chine).

Comme nous devons toujours avoir en vue la meilleure utilisation de nos ressources si mesurées, je me permets de commenter au point de vue financier, poste par poste, chaque manifestation de notre activité, afin de provoquer vos réflexions et vos conseils. Le hasard des conversations m'a fait constater que peu de personnes devinent l'étendue de nos frais. Elles sont stupéfaites en apprenant que nos conférences, qui ne sont *jamais* payées au conférencier, nous coûtent plus de 200 francs même si nous ne faisons pas préparer de diapositives.

Impression des 800 cartes, environ.	Fr.	50 »
650 enveloppes à 15 francs le mille, environ		10 »
Travail des adresses, mise sous pli, etc.		20 »
Timbres-poste autrefois 35 francs, maintenant.		70 »
Redevance au Musée pour emploi de la salle		50 »
Rétribution du projectionniste (non professionnel)		7 »
	Fr.	207 »

Ce devis est minimum.

Bien des fois, et encore tout récemment à la suggestion d'un de nos membres, nous avons étudié la possibilité de comprimer ces dépenses :

1° En mettant les convocations sous simple bande ; l'économie serait illusoire ; de plus nous envoyons souvent deux ou trois imprimés sous la même enveloppe ;

2° En établissant un programme pour toute l'année, ou au moins pour tout un trimestre. C'est ce que fait la direction du Musée Guimet pour ses conférences du 1er trimestre, non sans une peine énorme. Mais les convocations fréquentes rappellent notre existence, sont passées de main en main et contribuent plus que tout à nous recruter de nouveaux membres. D'ailleurs, avec toutes les circonstances imprévisibles, déplacements, maladies, etc., c'est à grand peine déjà que nous pouvons fixer les dates en temps voulu pour faire imprimer et expédier les invitations.

Nous pourrions aussi nous borner à organiser les conférences qui nous sont offertes, sans importuner de nos sollicitations des conférenciers qui ont souvent bien d'autres choses à faire : de cette façon, nous n'aurions eu que six conférences peut-être dans l'année. Mais de longs mois se seraient passés sans que nous donnions signe de vie à nos membres, et ils se lamentent déjà quand l'intervalle n'est que de 4 semaines !

V. RELATIONS SOCIALES — EXTENSION

Les liens d'amitié qui nous unissaient déjà à l'*India Society* de Londres, sont devenus encore plus étroits depuis un an. M. SENART*, nommé vice-président d'honneur de l'I. S., a été reçu par elle le 20 Juillet dernier, lorsqu'il se trouvait à Londres pour fêter le centenaire de la *Royal Asiatic Society* ; le 25 Octobre, M. HACKIN* faisait, devant l'I. S., une conférence sur l'*Art Indien au Tibet et en Asie centrale* ; le 6 Janvier, Sir Thomas ARNOLD, venu à Paris pour nous rendre la politesse, rencontrait plusieurs de nos membres chez notre Président, et encore à un petit thé qui suivit sa charmante conférence.

Mais ce que nous avons de plus important à noter, c'est la fondation de notre **Section de Strasbourg**, dûe à l'excellente initiative de M. Albert SPAETH*, directeur de charbonnages, qui a été aux Indes pendant plusieurs années et sait parler le bengali.

Plût au ciel que cet exemple fût bientôt suivi dans d'autres villes universitaires où les Etudiants Orientaux sont nombreux ! Toutes possèdent quelques professeurs de langues orientales, ou au moins quelques personnes qui ont séjourné en Orient, et continuent de s'intéresser aux gens et aux choses de

là-bas. Certes, le milieu de l'Université de Strasbourg est particulièrement favorable du fait que M. SYLVAIN-LÉVI*, vénéré par toute la jeunesse intellectuelle asiatique, en a préparé le terrain et y a fait acclamer Rabindranath TAGORE* en 1921.

La réunion constituante eut lieu le 14 Mars 1924 ; le 27 mars, dans la salle Fustel de Coulanges, M. Ed. MONTET, professeur à la Faculté des Lettres, donnait la première conférence sur *Les Fouilles du tombeau de Tout-ank-amon.* Une autre réunion eut lieu le 30 Avril ; et M. Sylvain-Lévi lui-même fit, le 27 Mai, une causerie sur *l'Indo-chine* avec projections fixes et animées. D'autres conférences sont en préparation.

En résumé, la Section Strasbourgeoise de l'A.F.A.O., est très bien partie. Ses invitations ont reçu un accueil empressé, et on peut espérer que les cotisations ne lui feront pas défaut.

La section est autonome. Son échelle de cotisations est la même que la nôtre. Elle verse au siège de Paris une sous-cotisation de 5 francs par membre strasbourgeois pour l'indemniser des frais de *Bulletin, Circulaire,* etc. L'Association mère la fait profiter autant que possible de ses conférences et diapositives toutes préparées.

Nous avons l'habitude de donner à cette place l'effectif de nos membres. Nous en avons fait au 10 Juin un recensement sévère, en rayant définitivement tous ceux qui n'ont pas payé la cotisation de 1923, et presque tous ceux qui sont retardataires pour 1924. C'est d'ailleurs surtout des adhérents qu'il a fallu défalquer : comme nous l'avons annoncé dans notre circulaire, il est inutile de leur continuer une distribution assez onéreuse d'invitations et autres imprimés s'ils ne tiennent pas assez à l'Association pour lui épargner les frais du recouvrement.

Voici donc les chiffres pour le 10 Juin 1924 :

Donateurs, (500 francs par an)	3
Bienfaiteurs, (100 francs par an)	4
Sociétaires à vie.	18
Sociétaires annuels, (25 francs)	385
Adhérents scol^res^ (10 fr.), dont « famille » et « province » 46 (5 fr.)	170
Total :	580

Nombre de cotisants inscrits depuis notre fondation : 1.035.

Déchet : 455. Cotisants inscrits depuis l'an dernier 165

De tout ce que nous avons dit, je crois pouvoir conclure que notre Association est toujours bien vivante et toujours en progrès. Pour la première fois, notre bilan de l'année accuse un excédent de recettes de quelque 3.000 francs. Un tel résultat n'a pas été atteint sans de grands efforts d'économie ni sans beaucoup de dévouement de la part de nos collaborateurs ; il est extrêmement encourageant pour l'avenir.

Un dernier mot plus personnel : ayant, non sans regret, prié notre Président d'accepter ma démission de *secrétaire administratif,* c'est-à-dire de secrétaire actif et rémunéré, je suis heureux de vous annoncer que mes fonctions seront désormais assumées par Mlle Germaine Merlange, qui, j'en suis certain, ne bénéficiera pas d'une sympathie moindre que celle dont vous avez bien voulu jusqu'à présent soutenir nos efforts.

Imp. F. DUTAL & Cie 170 bis, Rue de Charonne Paris

Le Gérant G. BARBEAU

L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL (1)

ESSAI DE DATATION DE QUELQUES OBJETS EN MÉTAL

PREMIER ARTICLE

Ce serait sotte vergogne et damnable ingratitude de ne pas reconnaître que le succès de l'Exposition d'Art Oriental, considérable en profondeur, fut, en étendue, inespéré. Je ne m'étonnerai point, puisque je l'ai cherché, que la judiciaire des compétences se soit émoustillée à une juxtaposition d'objets, telle qu'on n'en avait jamais tenté auparavant. Mais je veux dire ma surprise charmée qu'un public nombreux ait paru s'intéresser à une manifestation d'art si réticente, si chuchotante, si confidentielle qu'on aurait pu craindre pour elle le sort lugubre d'une exposition de conchyliologie, voire celui plus terrifique encore d'une exposition d'art grec, où trois birbes inusables, pourvus de barbes sempiternelles, apostoliques et rapées n'en finissent pas, devant un torse amorphe, de s'expliquer l'un à l'autre la différence qu'ils voient entre le marbre penthélique et le marbre de Paros.

Je m'émerveille que des mondains, d'autre part si occupés, et dont chaque précieuse minute trouve son emploi au bridge, au dancing ou au golf, aient disserté — admettons par aimable feintise — de cette vétilleuse lacune qui sépare le post-Tsin du pré-Han. Et que de si belles dames, dont les yeux émouvants ne savent guère le chômage, aient consenti — impérissables instants! — à se parer de petits airs studieux dans une exposition d'où ma rigueur maussade avait exclu, comme on enlève les fleurs du Mah-jong, toute joie facile et toute extase rituelle, dans une exposition d'où j'avais banni l'hortensia des peach-bloom, la groseille des flambés, le sucre-candi des Chun-yao et les ineffables bleu-turquoise en tôle vernissée.

Cela dit, et ce liminaire congratulatoire, commandé spécialement par l'éditeur de la Revue, ayant épuisé tout mon potentiel de civilité puérile et honnête, j'ai hâte d'en venir à mon sujet, le but même de l'Exposition, qui est d'ouvrir des discussions à propos d'un certain nombre d'objets exposés.

---

(1) *Voir* Planches I, II, III, IV.

***

Peut-on répondre à cette question : quand commence en Chine l'usage de damasquiner les métaux ? Et tout d'abord, faut-il considérer ce problème comme lié à cet autre : à quelle époque les Chinois se sont-ils avisés de couvrir leurs bronzes (qu'il s'agisse de l'application d'une mince feuille d'or, d'argent ou de dorure, argenture étamage par tout autre procédé) d'une pellicule d'un autre métal ? Subsidiairement : la dorure, l'argenture et l'étamage sont-ils, comme on serait logiquement tenté de l'inférer (si la logique en matière d'art avait plus que voix consultative) consécutifs à la fonte d'objets en métaux autres que le bronze, et notons-le dès maintenant en métaux non oxydables tels que les métaux précieux et tel aussi que l'étain ? Subsidiairement encore, faut-il considérer la dorure, l'argenture des bronzes comme une recherche esthétique et, si oui, comme une simulation économique des métaux précieux ? Mais dans ce cas, pourquoi l'étamage, qui ne vise guère à l'ostentation et dont l'usage est certainement ancien, puisqu'on trouve ce métal apposé sur des armes primitives ? Ou encore hasarderons-nous l'hypothèse que, sans ignorer qu'un objet de bronze s'en trouvait embelli, les Chinois ont employé des métaux non oxydables, l'or, l'argent — et l'étain qui trouve ici son emploi rationnel — comme préservatifs de l'oxydation ? Cette hypothèse, je m'y arrête volontiers. Je crois que les Chinois, très amoureux et très conservateurs de leurs bronzes, se sont tôt aperçus que la meilleure patine — laquelle selon moi doit satisfaire à ces deux desiderata, donner au bronze une riche vêture et le garder des contacts nocifs — consistait à interposer entre l'objet et les dangers extérieurs une pellicule de majeure résistance.

Et ici, pour ne pas étouffer parmi ces intrications, ouvrons une large parenthèse par où nous introduirons M. Koop. C'est le mandarin qui fait dans les métaux au Victoria and Albert Museum et qui, à ce titre, a publié l'an dernier un gros volume *Early Chinese Bronzes*, dont on peut dire que c'est le monument d'agressive incompétence le plus dispendieux du monde : *Five guineas.*

Or M. Koop a traité des patines de bronzes au point de vue de la « *detection of forgeries* » en quarante-trois lignes, dont il a gâché quarante à recenser les vagues truismes des manuels, de sorte qu'il ne lui reste aucune place pour signaler qu'on usite le mot patine avec des sens très différents, et qu'il faut tout d'abord discriminer, pour peu qu'on ait souci de se faire comprendre (1). Dans son sens initial la patine est, comme je l'ai déjà dit, l'habillage du bronze après la fonte et les quelques opérations qui s'ensuivent, décapage, grattage, ciselure, damasquine. Cette patine, nous la considérerons comme une parure et nous admettrons que, dans certains cas, elle fut entendue comme un moyen de protection pour les avatars futurs, soit les contacts avec l'extérieur, qui se déterminent finalement par une maladie de peau, qui est l'oxydation. Puis on appellera également

(1) Je me propose de traiter aussi complètement que possible cette question des patines dans : *Problèmes d'archéologie et d'esthétique posés par l'Exposition d'Art oriental.* Je me borne aujourd'hui à ce qui est strictement indispensable à l'intelligibilité de ces notes.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



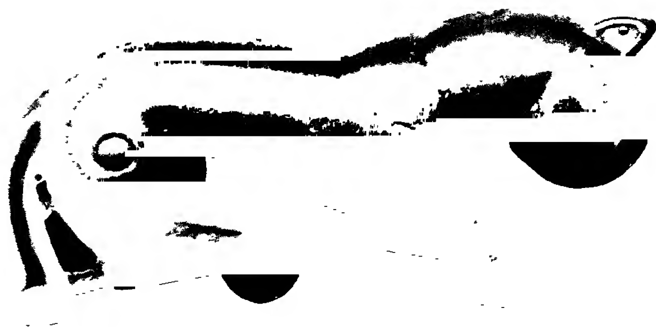


Fig. 4

patine l'aspect que prend un bronze oxydé. Il me semble avoir lu ou entendu que les Chinois distinguent trois sortes de cette patine seconde : la patine de maison, la patine de terre et la patine d'eau, c'est-à-dire ce que devient un bronze quand il a été gardé à l'abri des intempéries, quand il a été enfoui dans la terre et quand un accident l'a jeté au lit d'un cours d'eau. Une tierce patine, c'est ou une nouvelle parure que l'on inflige à un bronze ancien ou bien une parure imitée de l'ancien dont on orne un bronze nouveau. Le Musée Cernuschi et le Victoria and Albert Museum, entre autres, exhibent maints spécimens du deuxième cas. Cette patine qui s'appose au moyen d'un vernis peut s'enlever aussi aisément qu'elle se place. Dénudé le bronze se montre tel qu'il était avant l'opération. Il m'a paru que pour certains bronzes anciens, très avariés et à chancres suppurants, l'application de cet emplâtre à base de copal fût une tentative d'enrayer le mal. Chez nous les thérapeutes du bronze ne procéderaient pas autrement.

M. Koop s'est demandé si l'oxydation d'un bronze, ce que j'ai appelé la patine seconde, pouvait servir d'indice à déceler un faux. Il aboutit à cette conclusion que lorsque les grumeaux d'oxydation se détachent par percussion du bronze aisément, tout en laissant la peau intacte, il y a preuve de truquage, sauf pourtant que le même fait se produit pour des bronzes dont l'authenticité n'est pas douteuse. Que voilà d'utiles renseignements !

La vérité est un peu différente. Nous venons de voir plus haut qu'une patine factice se détachait aisément pour laisser voir le bronze tel qu'il était, ancien ou moderne, avant l'enduit. Quand il s'agit d'une véritable oxydation, deux cas se présentent. Ou bien la patine initiale a protégé le bronze ou insuffisante elle l'a laissé attaquer. Dans ce dernier cas, qui ne diffère pas beaucoup de l'irisation des faïences, dont j'ai traité ailleurs (1), l'oxydation est en contact immédiat avec le métal et le corrode profondément. On peut à coups de burin ou à la lime arriver au décapage, mais cela fait, on a retrouvé le métal de la fonte et la pièce ainsi mise à nu prend l'aspect d'une casserole. Il est des bronzes qui ne sont pas seulement attaqués par l'oxydation mais totalement transformés en oxyde de cuivre. J'ai fréquemment observé le fait dans les miroirs coréens. Si on attaque le disque à l'outil, on ne rencontre plus qu'une matière pulvérulente, dont les particules ne consentent à rester agglomérées qu'en vertu de souvenirs anciens, sans doute chers. Touchante cohésion des vieux ménages !

Dans l'autre cas, la patine initiale, dorure, argenture ou étamage n'a pas empêché l'oxydation mais elle l'a isolée de la surface même du bronze. Je veux dire que l'oxyde de cuivre a comme transsudé à travers les pores de la pellicule intercalaire et s'y est superposée. Cette oxydation se détache assez aisément de la pellicule superficielle d'or, d'argent ou d'étain, sauf le cas — qui nous ramène au précédeut — qu'un accident quelconque a détruit dans certaines parties la couche protectrice et mis le bronze à nu

---

(1) Voir ma préface du livre de Rivière : *La Ceramique d'Extrême-Orient*.

Je reviens à mon embrouillamini de questions de tout à l'heure où je vais tâcher par quelques exemples de ramener un peu d'ordre. Je prends quatre pièces de l'Exposition. Le fauve en or orné de turquoises de M. Rutherston, mon applique en forme d'éléphant d'or, l'ours en bronze doré de M. Oppenheim (1) et le héron d'étain polychromé de M. Gillet.

Un puriste grognon — c'est de moi que j'écris — me demandera de quel droit je compare des objets sur la localisation desquels je ne sais rien, sinon qu'ils viennent de Chine, et sur la date desquels je ne puis alléguer que des conjectures oscillant autour des Han, avec une amplitude de trois ou quatre siècles avant et après ? Je répondrai une fois pour toutes que les objets chinois, terreur des archéologues pusillanimes, ont la fâcheuse habitude de nous arriver, privés de tout pedigree, dénués de toute origine, sinon erronée, vacants de toute datation. Ce sont essentiellement des orphelins, des enfants trouvés, à qui l'on doit accorder des paternités illustres, l'enfant trouvé étant toujours, comme nous l'enseignent les plus lointaines légendes et les films les plus récents, fils d'un roi ou, à tout-le-moins, d'un officier supérieur. Quand, par hasard, M. Hobson, de qui j'envie la courtoise sapience, me montre au British Museum trois objets qui furent extraits d'une tombe Tang par un missionnaire anglais, une détestable fatalité me contraint aussitôt à les baptiser Ming.

Et je crois que M. Hobson m'a répondu :

— Il m'est impossible de mettre en doute l'origine de ces objets. Je les accepte donc comme une extension de mon concept Tang. Peut-être les appellerais-je Ming s'ils m'étaient advenus sans truchement, par voie anonyme.

Pascal prête-moi ton émoi, Descartes passe-moi ta méthode, que j'écrive un chapitre inoubliable, à dédier à mon ami Waley, et que j'intitulerai : La spécieuse dogmatique du pedigree.

Quatre bêtes sont là qui m'attendent, un héron, un ours, un éléphant et un tigre. Je m'approche d'elles pour ne les plus quitter. Ce fauve, ce tigre en or (*Pl.* I, *fig.* 4), toutes les voies droites et les voies détournées, les pentes glissantes et les sentiers rugueux me mènent à ce carrefour : Han. Même Oswald Sirén qui se pose impitoyablement devant moi, comme une objection permanente et nordique, n'y contredira point. Ce tigre s'apparente à tous les *hou-fou* que nous connaissons, aux frises de chasse des vases verts, il ne saurait être que Han. Regardons-le mieux pour cette raison d'abord qu'il faut se méfier de toute solution où l'on est conduit par la main. Il s'apparente à des objets que nous connaissons, mais il les contient tous et les dépasse. Ce gros Shere Khan, repu et bouffi de sommeil, m'apparaît beaucoup plus chinois que ceux que je suis déjà tenté d'appeler ses succédanés et qui se sont laissés séduire par la sveltesse, par l'élégance, par la sportivité de l'Asie antérieure. Ce tigre me paraît

(1) Je me permets de suggérer à M. Oppenheim que son ours gagnerait à être décapé. Il rentre précisément dans la série d'objets que je viens de décrire, ou l'oxydation s'est superposée à la pellicule d'or et se détache aisément. Cet objet est de ceux qui n'ont pas besoin d'être sales pour avoir l'air anciens. Libre d'ailleurs au collectionneur de laisser subsister quelques parcelles d'oxydation qui témoigneront que l'ours provient de fouilles.

gonflé d'un potentiel dont d'autres n'ont pas su se nourrir. Si Han, c'est un prototype inégalé. Et ma tentation serait de le projeter en deçà, dans ce hiatus obscur et provisoire de Tsin qui, combien que bref, a besoin d'être habité. Ou, pour ne pas maquiller d'un soupçon de précision mon incertitude, je dirai pré-Han.

L'ours en bronze doré (*Pl.* I, *fig.* 1) fut une des révélations de l'Exposition. L'animal est montré assis, dans une attitude de finaude bonhommie. Comme il est spécifiquemment chinois, celui-la encore ! L'intense vitalité qui en émane n'est pas due à des recherches particulièrement réalistiques. Il appert assez nettement que l'artiste qui a conçu cette bête se préoccupa bien davantage de construire une masse architecturale que de détailler avec minutie les particularités qui l'individualisent. Une allusion à son volume, et une allusion à sa vie intérieure, une allusion purement plastique et une allusion psychologique et notre connivence immédiate abonde dans le sens proposé.

Là encore la question de date se pose. Que sert de dissimuler que la perplexité de l'antiquaire est grande en présence d'un objet insolite? Je le présente à tous les clichés dont ma mémoire est pleine et tous s'écartent de l'intrus. J'évoque deux ours en bronze que posséda naguère Marcel Bing et qui sont maintenant l'orgueil d'une collection américaine. On les donnait comme Tchéou et j'y objectai. Peut-être ai-je eu tort. Entre ces deux ours assez hiératiques et la bête bon-enfant de M. Oppenheim, il y a quelques analogies de style que contredisent des dissemblances psychologiques. Hasarderons-nous, pour l'ours en bronze doré, de le placer au quatrième siècle avant notre ère ?...

C'est un tout autre aspect de l'art chinois que nous montre la petite applique en or figurant un éléphant gambadeur (*Pl.* IV, *fig.* 3). Je pense à un poncif déjà fatigué qu'un artiste aurait revigoré de quelque adjuvant réaliste. D'où probablement le caractère un peu trivial de l'objet. Des renseignements qui semblent désintéressés et dignes de foi feraient venir cet objet de l'extrême Nord de la Chine, des confins de la Mongolie.

Durant tout le mois que dura l'Exposition j'ai entendu deux types de phrases qui revenaient fréquemment :

— Comme cet art chinois est homogène, dense, unanime ! En admettant que les objets ici exposés courent sur deux millénaires, il semble que le plus ancien rejoint le plus récent à travers de très subtiles, de très protocolaires, mais insignifiantes variations.

— Comme cet art chinois est touffu, inextricable, impénétrable. Comment espérer se débrouiller parmi tous ces aspects contradictoires d'une fantaisie délirante ? On admettrait, en Chine comme ailleurs, un certain rythme de changement, avec des évocations de périodicité, comme des rappels de plus en plus assourdis d'une phrase thématique. Mais ici rien ne dure, rien ne se répète. Et dans le même temps, les changements les plus déconcertants surgissent.

Tel au pluraliste, le moniste s'oppose. C'est leur métier depuis que l'univers existe.

On pourrait expliquer ainsi leur antagonisme. Le Chinois ne demanderait

qu'à rester tranquille, qu'à demeurer sagement conformiste et traditionnaliste, mais ses voisins qui n'ignorent rien de sa longanimité en abusent pour le houspiller. Cela d'une part. Puis au tréfonds du statisme chinois, Freud découvrirait sans peine une inquiétude refoulée, une avidité latente de tout bruit extérieur, un œil aux aguets à tout ce qui se passe, une aptitude insigne à refléter les changeantes nuées.

Toutes ces « retraites dans la forêt » sont suspectes. A qui veut s'isoler, Paris offre plus de ressources que les landes d'Armor. Je me rappelle une peinture Song. On y voyait, selon l'us, parmi des pins, sur un pic sourcilleux, un vieux sage méditant. Mais ne fût-ce qu'à raison d'un repas par jour, il faut manger. Et on voyait aussi, s'empressant dans un sentier, le petit serviteur qui apportait de la ville prochaine des provisions dans un panier, d'où issait le col tendu d'une oie cancanante. Le peintre avait posé là son grain d'ironie, impliquant que, si rigoureuse la retraite, une certaine complaisance s'y mêlait à prêter une oreille trop apparemment distraite aux rumeurs d'alentour.

Mais la virtualité majeure du Chinois, c'est sa puissance d'assimilation, son don de rendre sien tout ce qu'il absorbe, son discernement à accueillir ce qu'il peut transmuer, à rejeter le reste. Et je souris quand, au petit bonheur de faits insolites — dont il nous faut prévoir encore bien des exemples — je vois des archéologues battre le rappel de vagues nomades interchangeables pour leur attribuer une influence sur l'art chinois. Devant que lui chercher des apports extérieurs, peut-être conviendrait-il de le connaître dans toute son amplitude et j'espère que nous ne sommes même pas à mi-route.

Cet éléphant griffu que nous examinions tout-à-l'heure, j'y devine quelque influence extra-chinoise que j'appelle nordique, mongole, parce que je sais ou crois savoir qu'il a été trouvé dans le Chansi, proche la Grande-Muraille. Mais d'un art Mongol j'ignore tout et je n'en prends conscience précisément que par le don de soi-même que je lui attribue, ce qui m'a l'air un peu, d'une pétition de principe. N'est-ce pas là le charme de l'archéologie : définir l'hypothétique par le conjectural ?

Et quel âge lui donnerai-je à cet éléphant qui a l'air d'un potache en bombe ?

Je m'excuse de la monotonie de ma réponse : je ne le conçois que pré-Han.

Quant au héron en étain (*Pl.* I, *fig.* 2), monté sur pattes en fer, où le placerai-je ? Ce volatile subit le sort orgueilleux et mélancolique de tous les chefs-d'œuvre : il ne sait où se fourrer. Il est hors les lois. On l'accepterait Song. On ne le refuserait pas aux Tang. D'une certaine prédilection je l'accorderai au Wei. Mais la polychromie dont il est revêtu — qui prétend à corriger la pauvreté du métal — le pousse vers les Han.

Et que penser encore de ce petit cheval d'argent (*Pl.* I, *fig.* 3) de la collection Rutherston, qu'on a baptisé le mycénien-chinois ? Voilà encore, surgissant des trames du passé, un intempestif fantôme, effroi des compétences, gênant comme une impudeur ou même un durillon pour les conservateurs de musées, pain céleste et consolation pour les ignares dont nous sommes.

Fig. 1



Fig. 2





Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Planche II

L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL

On disserterait plus volontiers, en se bardant toutefois de maintes cautèles, de la tête de phénix en argent de M. Koechlin (*Pl.* II, *fig.* 3). Dans une boutade que je commenterai un jour, j'énonce parfois, et mon ami Beresson s'indigne à ces prestidigitations, que Ming commence aux Tchéou. Pour cet objet-ci, je dirai aussi qu'on trouve déjà les Tang au seuil des Han. Cela signifie en gros que telles caractéristiques de style, qui se manifestent totalement à une époque, s'annoncent déjà par quelque prodromes en des temps antérieurs. Ces prodromes apparaissent, puis s'évanouissent, pour se montrer de nouveau. Ma boutade prendrait alors cette forme. Il y a une certaine périodicité dans ce que j'appelle le style Ming, le Song, le Tang...

Pourtant il ne devrait pas suffire, comme le croient d'aucuns, qu'un personnage fût à cheval pour s'appeler Sarmate.

Les deux masques que nous montrait M. Eumorfopoulos étaient prodigieux d'intensité. Curieux, intrigant, déjà des nôtres, le Pierrot doré, personnage d'une *comedia dell'arte* qui se jouerait vers le IIIe siècle avant notre ère. Mais quelle implacable volonté de terrifier émane de ce masque de tao-tieh (*Pl.* II, *fig.* 1). Pas de simagrées, pas de grimaces romantiques, pas de menaces, pas de phosphorescences. La terreur *in se*, comme dans certaines sculptures africaines ou mexicaines. Avec cet objet, j'ai vraiment la certitude que nous effleurons les Tchéou.

Il ne me semble pas qu'avec des bronzes dorés nous puissions monter plus haut que le IVe siècle avant J.-C.

En prenant comme point fixe cette applique dorée, dont la forme d'écusson suggérerait qu'elle fut une pièce d'armure (*Pl.* III, *fig.* 1) et que je donnerais aux Han, à cause de l'analogie de sa gravure avec les dessins des pierres tombales de cette époque, j'arrive à l'hypothèse que l'on trouve le bronze doré, argenté ou étamé jusqu'à la fin des Tchéou. Non que je m'abuse jusqu'à croire que j'en ai apporté des preuves. Je n'en donne ni n'en accepte dans un domaine où toute tentative de détermination se voit malicieusement barrée par trop de manifestations libertaires. Je ne prétends pas à mieux qu'à juxtaposer des faits, où déjà le choix s'implique, et à les présenter dans un certain ordre, comme une pâture plausible, à cette machine à mâcher qu'on appelle le raisonnement.

Passons maintenant aux bronzes incrustés d'or, d'argent, de cuivre, de turquoises, de malachite. La question se pose, comme je l'ai déjà indiqué, si ce procédé de décoration est antérieur ou postérieur à celui de revêtir un bronze (embellissement ou protection) d'or, d'argent, ou d'étain. Je crois qu'on connaît au Musée de Philadelphie un bronze damasquiné d'or qui porterait une inscription datée de la fin des Tchéou (milieu du IVe siècle avant J.-C.). Il ne semble pas qu'aucune référence sérieuse nous autorise à outrepasser cette date. Et, sauf le cas litigieux, que nous aborderons tout à l'heure, des grandes fibules d'argent, je ne crois pas qu'on atteigne aux Tchéou avec les exemples que j'ai rassemblés. Début des Han, vraisemblablement ce

poids (1) de bronze damasquiné, le plus beau que l'on connaisse, qui appartient à M. Doucet (*Pl.* II, *fig.* 4). Han indubitablement, les deux fibules incrustées (*Pl.* III, *fig.* 2 et 3). Quant aux deux grenouilles en bronze, décoré d'incrustations précieuses (*Pl.* II, *fig.* 2 et 5), elles me paraissent plus malaisées à dater. Y verrons-nous, qu'on aurait détachées en les sciant à la base, des poignées de tambour de temple ? Peut-être faut-il pour ces deux objets, aller plus haut que les Han ? Pas de beaucoup.

J'en viens aux quatre phénoménales fibules d'argent gravé (2) que montrait l'Exposition. Celle de M. David Weil (3), en forme de biche passant, qui a déjà été reproduite dans l'*Amour de l'Art*, les poissons et le scorpion qui m'appartiennent (*Pl.* IV, *fig.* 1 *et* 2) et le crabe de M. Eumorfopoulos, non encore décapé, et qui figurait surtout comme témoin de l'état des autres quand ils arrivèrent de Chine. Je prends comme le plus significatif et le plus complet au point de vue de la technique, le scorpion. Il consiste essentiellement en une feuille d'argent doublée d'une feuille de cuivre, laquelle est encore contreplaquée d'une feuille d'étain. Ces trois superpositions de métaux sont maintenues ensemble par des rivets. La feuille d'argent est gravée de tiges feuillagées dont l'arabesque semble chercher, sans l'avoir encore trouvé, le rinceau. Cette plaque est percée de trous où s'insèrent pour les yeux, au milieu du dos et à la naissance annelée de la queue, des cabochons de turquoise et de verre. Elle est encore percée d'encoches vermiformes, analogues aux crevés qui ornaient les hauts-de-chausses des Valois. Dessous ces encoches, c'est dire entre la plaque d'argent et la plaque de cuivre, s'intercalent des lamelles d'or, qui garnissent le fond du crevé. Et je me pose la question : est-ce là la technique un peu saugrenue d'un artiste qui aurait prétendu échapper — pour un résultat moindre — à la discipline de l'incrustation, ou, au contraire, est-ce une technique qui a précédé, en la suggérant, l'incrustation. Et cette question n'est pas sans gravité, puisque selon ce qu'on y répondra, ces objets se pourraient dater des Wei ou au contraire, se placeraient sous les Tchéou, avant l'apparition de la damasquine.

Et je termine. Pour des cas, d'ailleurs difficiles et où nul ne s'est encore hasardé, j'ai voulu montrer jusqu'où pouvait prétendre un antiquaire armé d'une forte culture expérimentale et chez qui la connaissance, par son extrême

---

(1) Je dis poids pour me conformer à l'habitude qu'on a prise, sans trop y réfléchir, d'appeler poids toutes ces représentations animales dont l'arabesque s'inscrit dans un cercle et qui reposent sur une terrasse circulaire. Le Shosoin montre (je crois qu'il en existe une dans la collection Eumorfopoulos et j'en détiens un exemplaire) des mesures linéaires en bronze qui sont divisées en dix parties égales. Je me demande pourquoi les poids ne sont pas calibrés et ne portent aucune indication permettant de les comparer.

(2) Ce n'est pas une extension abusive de sens que d'appeler fibules ces agrafes qui servaient essentiellement à joindre les deux côtés d'un manteau ou d'une robe. J'en ai vu représentées sur des peintures. Elles se plaçaient sur la poitrine, à hauteur des pectoraux, et non à la ceinture comme on le croit communement.

(3) Je ne suis pas certain que la biche de M. David Weil fût une fibule. Du moins, je n'en restitue pas la forme, alors qu'elle apparaît rigoureuse chez les trois autres. Mais fibule ou applique, sa technique ne diffère pas de ses trois compagnes d'exposition.

ductilité, et je vous autorise à dire par son abusive plasticité, n'a pas encore annihilé toute réaction sensible. Je suis sûr, et le prouverai, qu'on peut faire mieux, mais je suis contraint de confesser que c'est le mieux qu'on ait tenté.

C'est peu. Et l'objet ultime de cet essai sommaire serait de montrer aux sinologues que je vois trop erratiques et éperdus, à quoi ils pourraient employer leur science. Ils sont gonflés d'une immense, d'une généreuse bonne volonté et cherchent, en tous sens, à quoi l'appliquer. Est-ce la littérature, l'histoire, le Confucianisme, le Taoïsme, la philosophie, les rites qui solliciteront leur zèle, car nul n'exige qu'ils se confinent dans la morne et pure philologie ? Assurément l'art les tente,mais les textes interrogés par quiconque n'est pas rompu à la manipulation des objets ne rendent qu'un son apauvri. En céramique, par exemple, on a compulsé la nomenclature chinoise pour nommer le riche butin que nous ont livré les fouilles dans ces récentes années. Et on est arrivé à ce résultat singulier d'appeler par exemple, céramique du Tché-li des objets que je sais fabriqués au Honan. Pourquoi me forcerait-on à appeler faïences de Marseille, des assiettes ou des compotiers provenant de Laon, de Bayonne ou de Quimper ? Il n'y aura adéquation des textes aux objets, que lorsque les objets poseront eux-mêmes et topiquement la question d'origine. Jamais les textes ne découvriront les objets, mais les objets sauront solliciter les textes. Que m'importe que le portrait de la concubine d'un Empereur chinois qui vivait au 3[e] siècle de notre ère ait été faussement attribué au peintre Anatole, alors qu'il était d'Alfred. Cela m'intéresse aussi peu que de savoir qu'Haroun-al-Rachid se mouchait du pouce gauche, ou du droit, ou même de l'orteil. Des questions, j'en ai des centaines à poser aux sinologues et pas une d'oiseuse. Exemple, la matière de cet essai, bronzes dorés, bronzes argentés, bronzes étamés, bronzes incrustés. Il est vraisemblable que les textes chinois nomment et différencient ces objets. Or, comme il est certain que sous les Han, toutes ces techniques étaient connues, il y aurait à rechercher, dans des textes appropriés, leurs dénominations respectives qu'on pourchasserait dans des textes antérieurs jusqu'au moment où on ne les rencontrerait plus. Indice que, non désigné, l'objet n'existait pas encore.Telle, une méthode de recherche. Il en est vraisemblablement d'autres. N'y aurait-il pas là de quoi tenter un Paul Pelliot, l'as des as en sinologie et, en outre, un des hommes les plus intelligents que je sache.

Charles VIGNIER.

LE VOYAGE A SI-NGAN FOU[1]

II

L'arrivée à Si-ngan-fou du côté de l'est n'a rien d'intéressant ni d'impressionnant. Il faut traverser un long faubourg avant d'arriver à la porte, et comme la route est encaissée, on n'a pas de vue sur les murs ni sur les tours. Ce n'est qu'une fois franchie la basse voûte de la première tour, qui est aussi la plus petite, qu'on aperçoit les proportions monumentales de l'enceinte. Au bout d'un premier parvis s'élève une très épaisse tour à haute toiture incurvée. Les murs en sont nus, sans divisions ni ouvertures, si ce n'est qu'une mince bande sépare les étages et les petites meurtrières carrées. L'aspect en est menaçant comme celui d'une forteresse ; on cherche les bouches à feu dans les meutrières et on s'imagine que de cette position élevée l'entrée de la ville serait facile à défendre. Jadis ces tours avaient : l'extérieure, une garnison d'archers, l'autre, une garnison de gardes et de tambours dont le tapage était censé effaroucher l'ennemi et remonter le courage des défenseurs. La tour intérieure n'est pas un édifice clos, tout en briques nues, comme la première tour ; c'est plutôt un grand pavillon à trois étages posé sur un soubassement en manière de bastion qui fait partie du rempart principal. Ce pavillon est construit à la façon habituelle, avec des galeries ouvertes, des colonnades de bois entourant la salle centrale ; des murs en briques garnissent les intervalles de la charpente. De doubles rangées de consoles composites soutiennent les trois toits superposés : leur puissante saillie, leur courbe hardie produisent un effet d'élégance et de légèreté plutôt que de force et de résistance.

Ainsi la porte dans son ensemble se compose de trois tours, et de deux parvis l'un derrière l'autre, qui s'avancent hors le mur de la ville et sont enclos en un rempart particulier en forme d'U. Ces barbacanes présentent une singulière ampleur à chacune des quatre portes de Si-ngan-fou, mais surtout à la porte méridionale qui offre encore plus que les autres le caractère d'une forteresse. La composition originelle de la porte orientale a subi quelques modifications par l'adjonction, dans les cours, d'arcades à deux étages qui bordent à droite et à gauche la grand'route dans les intervalles de son passage

(1) *Voir* numéro précédent, page 42. — Illustré de clichés de l'auteur (pl. V).

Fig. 1

Fig. 2



Fig. 3



sous les tours. Ces arcades sont d'un style quasi-italien et mi-classique, tout à fait déplacé d'ailleurs au milieu des vieilles tours très simples et de pur style chinois. Elles n'auront pas duré longtemps : c'est en 1900 qu'on les construisit, au moment où l'on s'efforçait de rendre la ville présentable pour l'arrivée de la Cour : actuellement on est en train de les démolir pour fournir des matériaux de construction aux casernements du camp du Ta-yun. Si par la même occasion on ramenait les parvis à leur état primitif au lieu de les laisser en ruines, il n'y aurait pas lieu de déplorer cette démolition, mais ce serait trop demander.

Les tours datent du début de l'époque Ming. D'après la chronique de Si-ngan-fou, elles auraient été élevées sous Hang Wou, le premier empereur Ming, qui améliora les défenses de la ville par la reconstruction de ses murs et de ses portes. D'autres réparations furent faites postérieurement sous les dynasties Ming et Tsing, car on s'est beaucoup battu ici et les remparts ont souffert du temps et de l'incurie. Mais les réparations n'ont guère modifié l'aspect ancien de ces murailles.

Richthofen et d'autres voyageurs déclarent que les portes de Si-ngan-fou l'emportent en majesté sur celles de Pékin, parce qu'elles ont chacune trois tours, tandis que celles de Pékin en comptent ordinairement deux, à la vérité de dimensions plus vastes. Si l'effet général est plus imposant à Si-ngan-fou, c'est surtout parce que la ville est plus basse, moins étendue et le pays environnant tout à fait plat.

La plus belle et la plus puissante des portes de Si-ngan-fou est celle du sud, parce que le bastion de la tour intermédiaire n'est percé d'aucune voûte. La route la contourne pour pénétrer par une porte latérale dans le parvis intérieur. Un assaillant arrivant par ici est exposé au feu des remparts intérieurs et extérieurs aussi bien qu'à celui des tours. Ces doubles remparts donnent à la porte sud non seulement une sécurité extraordinaire, mais encore un grand intérêt architectural. C'est la principale entrée de la ville actuelle, et, comme nous le verrons tout à l'heure, elle occupe probablement l'emplacement de la porte centrale dans la « Ville Impériale » de l'ancienne Tchang-an.

Les barbacanes des portes nord et ouest sont à peu près aussi étendues quoique différemment disposées. La route pousse tout droit sous les bastions des trois tours ; à la porte nord, elle est bordée d'édifices des deux côtés ; à la porte ouest, le rempart est double, de sorte que le rempart intérieur dessine un rectangle qui va jusqu'à la haute tour médiane, tandis que le rempart du dehors la contourne par une courbe en forme d'U terminée à son sommet extérieur par un petit bastion carré en guise de tour. Enfin à la porte Est, la barbacane extérieure se compose simplement d'un mur qui fait une longue saillie en U à l'extérieur du rempart, plus élevé et rectiligne, de la cour principale. Aussi ces défenses paraissent-elles plus majestueuses lorsqu'on les voit de côté : tours et murs se détachent alors en silhouettes plus distinctes sinon plus pittoresques qu'aux portes sud et ouest, où l'on peut voir un mur s'incurver derrière l'autre.

A l'intérieur l'espace disponible des parvis est utilisé de diverses façons. Nous avons déjà fait mention des arcades à deux étages de la porte orientale : ajoutons qu'elles n'étaient pas destinées seulement à l'orner, mais encore à abriter les gardes et douaniers : à l'époque de ma visite ils étaient ici particulièrement nombreux et zélés ; aucun voyageur étranger à la ville ne pouvait y pénétrer sans un passeport ou une carte ; s'il portait des armes le chemin lui était péremptoirement barré. La cour de la porte sud est la seule qui contienne l'enceinte d'un petit temple comme on en voit à toutes les portes principales de Pékin ; inutile de dire qu'il est occupé par les soldats et fort délabré. L'enclos de la porte ouest sert de marché ; on y voit quantité de petites boutiques et étalages, de restaurants en plein air et de marchands ambulants qui font de bonnes affaires avec les paysans arrivant de ce côté. Et ce qui attire encore plus de monde, c'est le puits profond qui se trouve dans cette cour, abrité de saules magnifiques. Il approvisionne tous ceux qui peuvent se payer le luxe assez coûteux d'une bonne eau potable ; c'est donc ici un va-et-vient continuel de bruyants porteurs d'eau, de brouettes grinçantes et de charrettes boîteuses. Par une journée chaude, alors qu'on a besoin de beaucoup d'eau, la foule qui entoure ce puits cause un grand encombrement, et les véhicules cahotés sur les vieux pavés gaspillent une grande partie du contenu des seaux.

Ce n'est qu'en sortant de la porte ouest et en escaladant les remparts de terre battue au delà du fossé qu'on aperçoit bien les murailles et notamment une longue étendue du mur occidental avec ses bastions carrés et la grosse tour ronde de l'angle sud-ouest. Le pays est découvert, rien ne brise l'étendue ni ne détourne l'œil des murailles de brique nue : à peine une masure en dehors de l'étroit faubourg ou un arbre ; pas de voies ferrées aux tristes hangars comme on en voit autour de Pékin. Le fossé qui à l'origine entourait les murs est depuis longtemps abandonné, de sorte qu'en quelques endroits il est presque à sec ; ailleurs, et en particulier près de l'angle sud-ouest, il s'est élargi en nappes d'eau stagnante où les bastions et les tours reflètent leurs silhouettes monumentales. C'est un paysage fort impressionnant, en particulier vers le soir et par temps couvert ; le jour blafard vient alors accuser la désolation de ces parages déserts.

Ces murs furent élevés vers 1370 par l'empreur Hong Wou, sur le même modèle que beaucoup d'autres fortifications des premiers empereurs Ming ; c'est un massif de terre battue et de gravier, revêtu d'un parement en briques, celles-ci en plusieurs couches sans doute. A la base du mur, l'épaisseur totale est de 18 mètres environ ; la hauteur (variable selon les endroits) est d'une dizaine de mètres. D'après les chroniques locales, il y aurait 98 bastions, la plupart surmontés de petites constructions à usage de magasins et d'arsenaux ; leur aspect actuel est assez quelconque, il a pu être autrefois plus décoratif (on en voit encore une ou deux sur le mur méridional). L'appareil de briques est en général très proprement fait et très solide mais les buissons et les herbes n'en poussent pas moins à foison sur certaines parties de la crête, et sur de longues étendues le parement est recouvert, comme d'un moelleux rideau, de

lichen gris-verdâtre. Cette patine de la nature dissimule les plaies causées par le temps et par l'incurie, en même temps qu'elle harmonise les travaux des diverses générations. Parmi les réparations que les guerres locales avaient rendues nécessaires on cite celles de 1526, 1568, 1628, 1656, etc., mais tant qu'on n'aura pas accès au massif intérieur du rempart, il sera difficile de dire au juste quelle fut la partie réparée à chacune de ces dates. Un examen extérieur nous permet de penser que le gros des remparts est encore de l'époque Ming ; les réparations, probablement confinées à quelques points isolés, affectaient surtout le parapet à créneaux et les pavillons surmontant les bastions. Aujourd'hui ces murailles ont sans doute une valeur décorative plutôt que défensive, quoiqu'elles réussissent encore à maintenir hors la ville beaucoup d'éléments indésirables. Nous y voyons avant tout des monuments historiques d'une valeur inappréciable, car il n'existe pas en Chine de remparts qui soient dans leur ensemble mieux conservés que ceux-ci, ni d'un plus puissant effet pittoresque.

***

L'actuelle Si-ngan-fou ne réserve que des désappointements à qui voudrait y retrouver les traces glorieuses de l'ancienne Tchang-an. A l'intérieur de son enceinte, il n'en reste rien, du moins au-dessus du sol ; on est réduit aux conjectures sur ce que des fouilles pourraient ramener au jour. Il faudrait des excavations considérables rien que pour reconnaître le niveau exact de la cité T'ang et l'emplacement de ses palais. Ces études sont réservées aux archéologues de l'avenir s'ils sont plus heureux que nous pour obtenir l'autorisation de faire des fouilles.

Il est évident que la ville actuelle ne représente qu'un petit morceau de la capitale T'ang : elle comprend la partie nord de son quartier central, soit la plus grande partie de l'ancienne cité-palais et la « Ville Impériale », plus quelques quartiers adjacents à l'est de cette dernière. Sa situation approximative dans les confins de la cité T'ang peut se déterminer grâce à certains monuments qui figurent déjà sur les plans de l'ancienne Tchang-an. Si par exemple nous calculons la distance des deux pagodes Hsiao Yen T'a et Ta Yen T'a, qui étaient situées dans des quartiers bien connus de la partie sud de Tchang an, nous pourrons établir que le mur méridional de la ville actuelle occupe à peu près l'emplacement du mur méridional de l'ancienne Ville Impériale. La distance d'ici au mur septentrional est d'environ 4 1/2 *li* ; c'est donc que celui-ci est situé à 1 1/2 *li* à peu près au sud du rempart de l'ancienne ville. Selon la chronique de Tchang an, la distance du mur occidental actuel à celui de la ville T'ang serait de 5 *li* ; ce chiffre paraît faible si nous tenons compte de l'emplacement du Ts'ong Cheng sseu (le temple de la stèle nestorienne). Il est possible que le mur occidental de la ville suive le même tracé que celui de l'ancienne Ville Impériale, car il est remarquablement rectiligne, surtout en comparaison du mur oriental dont les courbes sont assez arbitraires. La distance entre ces deux murs extérieurs est de 7 *li*. Cela met le mur oriental très

loin à l'extérieur de la Ville Impériale, puisqu'elle ne mesurait que 5 *li* de l'ouest à l'est.

Dans son ensemble le plan de Si-ngan-fou est donc un rectangle, mais non d'une régularité parfaite, puisqu'il s'élargit un peu vers l'est et que le rempart se recourbe légèrement, de façon que son angle sud-est est aigu. Conformément à l'orientation générale les rues principales vont tout droit du nord au sud et de l'est à l'ouest, sans doute suivant le tracé des rues de la ville T'ang. Les voies les plus importantes sont celles qui aboutissent aux quatre portes ; elles se croisent sous le beffroi qui marque le centre principal du trafic. Les portes nord et sud sont à peu près au milieu de leurs murs respectifs ; les portes est et ouest sont plus voisines du mur sud que du mur nord, sans doute parce qu'elles répondent à l'emplacement des portes de l'ancienne Ville Impériale. La porte occidentale actuelle représente probablement le Choun-I-men du Houang Ts'êng (ville impériale de Tchang-an). Ces deux rues principales qui se croisent sous le beffroi divisent la ville en quatre quartiers d'inégale étendue, et ceux-ci sont à leur tour divisés par des rues perpendiculaires en lots rectangulaires correspondant plus ou moins aux *fang* de la cité T'ang ; on les distingue nettement dans la section sud-ouest qui garde plus que les autres quelques traces de l'ancienne capitale. Si la ville n'avait pas été si souvent dévastée, il est probable que nous y retrouverions un peu partout la régularité de cette division en *fang*.

Le découpage de la ville en quatre sections n'est pas seulement une apparence du plan ; il est marqué encore par le caractère de leurs édifices et de leur population. Les différences étaient jadis très nettes ; c'est depuis dix ou douze ans seulement qu'elles se sont un peu effacées à la suite des destructions barbares de la révolution, et plus récemment au cours des luttes locales entretenues par la rivalité des généraux. Dans l'intervalle, ce qui faisait la beauté et le caractère de Si-ngan-fou a disparu, soit sous les coups des vandales, soit pour faire place à des constructions en brique ou en ciment, à l'européenne, qu'ont élevées les diverses missions chrétiennes ou le gouvernement chinois. Avec les vieux édifices ont disparu les jardins anciens, les beaux arbres qui étaient disséminés dans toute la ville, et surtout dans les quartiers bourgeois. L'aspect général de Si-ngan-fou est aujourd'hui terne et désolé.

La dévastation fut surtout complète dans la section nord-est, qui était la cité mandchoue ou tartare, et qu'un mur particulier isolait. Jusqu'à la dernière révolution (1912) ce quartier était rempli de résidences superbes et de jardins très pittoresques; ce n'est plus qu'un terrain nu, maigre pâturage pour les moutons et les chèvres. Les maisons et les jardins furent rasés, les habitants massacrés (au nombre de 1.200) par les vaillants soldats de l'Armée du Peuple. Seul le mur de clôture des casernements mandchous est encore debout ; ceux-ci étaient occupés au moment de mon séjour par le général Fong, gouverneur militaire, et ses soldats, durs travailleurs qui s'y étaient installés provisoirement dans des huttes en torchis. Au temps des Ming, le palais du prince gouverneur se dressait à l'extrémité nord de l'enclos, proba-

Fig. 1

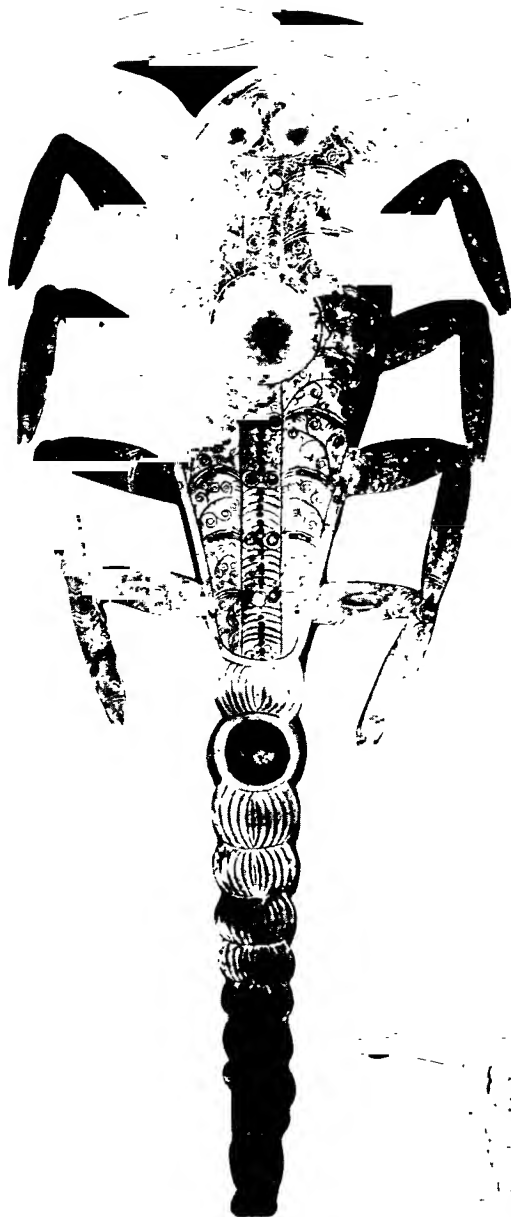


Fig. 2



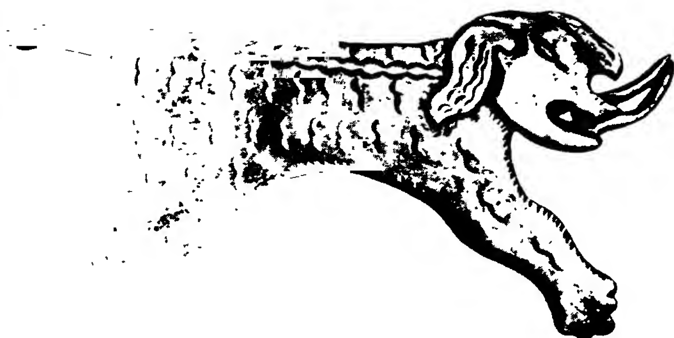


Fig. 3

blement à côté d'un beau parc. Celui-ci contenait peut-être la grosse pierre de forme bizarre qu'on voit encore là : ses marques ne seraient autres, d'après la tradition, que l'empreinte de la main de l'impératrice Wou (qui devait dans ce cas être une géante !) (1). Comme ce camp est également compris dans le terrain de l'ancienne Ville Impériale et contigu à celui qu'occupait le palais du prince-héritier, il se peut que le palais des gouverneurs Ming fût bâti sur l'emplacement même d'un palais plus ancien. Dans ce même quartier, non loin du mur est de la ville, s'élèvent le Tong Yo miao, temple taoïque qui possède un *pailou* de l'époque Wan Li et plus à l'ouest le Kouan Ti miao, abandonné. En ces dernières années des missions protestantes ont élevé de ce côté quelques constructions.

La section nord-ouest, presque aussi étendue que l'ancienne cité madchoue, contient également de grands terrains vagues, occupés par des cultures maraîchères ou par des étangs où abondent toutes sortes de canards et de gibier d'eau. Le temple lamaïque, à l'extrême angle nord-ouest, est isolé au fond d'un terrain sans chemins qui servait autrefois aux exercices et examens militaires. Ce n'est que vers le sud, au voisinage de la principale rue de l'ouest, que ce quartier de la ville est un peu plus peuplé. Ici habite la colonie musulmane, la plus grouillante, la plus arriérée, et la plus sale de Si-ngan-fou. Les musulmans vivent ici à l'ombre de leurs pittoresques mosquées depuis le début du VIIIe siècle, en subissant peut-être moins de transformations que tout le reste de la population. Leurs mœurs sociales et religieuses sont ce qu'elles étaient sous les T'ang, et plusieurs de leurs mosquées remontent à la même époque, quoique rebâties depuis. Il est généralement facile de distinguer ces musulmans des autres Chinois : leurs traits ont quelque chose de nettement sémitique, leur stature est plus puissante, ils ont un aspect plus robuste, plus militaire, et semblent avoir conscience de leur force supérieure. Ils ne se marient pour ainsi dire jamais au dehors, et ils restent fidèles à des professions spéciales : ils sont bouchers, charretiers, marchands d'objets d'art, etc. Vers le sud de la section nord-ouest on voit plusieurs yamens de l'administration, outre quelques grands temples comme le Tchêng Houang miao, dont les cours latérales servent bien plus à toutes sortes de transactions commerciales qu'à des buts religieux. En face de ce remple, la rue est bordée de restaurants ambulants où s'empresse une grande partie de la population, car il est moins difficile et moins coûteux d'acheter son repas dans la rue que de faire la cuisine à la maison.

La section sud-ouest de Si-ngan-fou était un très beau quartier d'habitation pour les riches marchands ; c'est aussi là que les guildes et les clubs avaient leurs maisons. Il n'en reste que peu de chose : les banques se sont fermées par crainte des pillards, les maisons des guildes sont plus ou moins délabrées depuis le passage des troupes, et les retraites paisibles des mandarins d'autrefois ou des riches négociants ne gardent plus derrière leurs portes

(1) *Voir* une reproduction dans Chavannes, *Mission Archéologique*, II. — Pl. 344, n° 1014.

closes que bien peu de curiosités historiques ou artistiques. Le centre principal de cette section est le Nan Yuan men, la Cour (de justice) du sud, ainsi nommée par opposition à la Cour du nord, Pe Yuan men, située dans le quartier nord-ouest. Ce fut pendant plusieurs années la résidence du vice-roi des trois provinces du nord-ouest, avant que son siège ne fut transféré à Lan-tchéou-fou ; le palais sert maintenant en partie de local pour l'assemblée provinciale et en partie de musée et de bibliothèque. En face de ce yamen est une grande place où se tient le principal marché de la ville. On peut y acheter tout ce qu'on veut, depuis une vieille boîte en fer blanc jusqu'à une belle fourrure : c'est le terrain de chasse favori de tous les colporteurs et revendeurs de Si-ngan-fou. Les restaurateurs ambulants installent à l'entour leurs échoppes et leurs bancs ; les changeurs s'efforcent de vous vendre du cuivre pour votre argent : les charlatans proclament les miracles de leurs remèdes, les pédicures offrent leurs services pour un liard ; les conteurs essaient d'attirer l'attention, mais le guignol leur fait concurrence, si ce n'est quelque missionnaire indigène qui offre, lui, les remèdes spirituels. Tout cela n'émeut guère la foule qui continue à marchander des bouteilles vides ou des pots de terre avec la même âpreté que s'il s'agissait de jades ou de fourrures. Le Chinois est commerçant-né, il sait marchander jusqu'au dixième d'un cent. Autour de cette place, dans des boutiques à l'européenne, brille une camelote variée : articles de ménage en tôle émaillée, petites lampes, cotonnades du Japon. C'est ici qu'on peut méditer sur le changement profond que subissent les us et coutumes de l'ancienne Chine. Il faut avouer que la pacotille fabriquée en Europe centrale et au Japon est parmi tous les messages de notre civilisation, celui que l'intérieur de la Chine apprécie le plus.

La section sud-est contient dans sa partie septentrionale, en bordure de la grande rue de l'Est, un certain nombre de boutiques, surtout de vêtements et de fourrures ; au sud, plus près des remparts, on trouve les principaux temples et les établissements d'éducation, ainsi que des habitations assez humbles. Ici s'élèvent le temple confucianiste, Woun miao, et derrière lui la fameuse Forêt des Tablettes, Pei-lin ; plus loin le Tchong Soun tzou, le Wo-Long sseu, le Kouei Chou sseu, le Houa T'a sseu, le Kai Yuan sseu, et autres temples bouddhiques, en partie désaffectés et plus ou moins délabrés. Il est curieux de noter que la plupart des temples bouddhiques de Si-ngan-fou ont été réquisitionnés pour le cantonnement des troupes ainsi que pour d'autres besoins du gouvernement local, et que ces occupations ont eu lieu sans la moindre opposition de la part des bonzes ou de la population ; au contraire le projet d'occuper le temple lamaïque fut déjoué par de violentes protestations qui se firent entendre jusqu'à Pékin ; quant au temple confucianiste et aux mosquées, les généraux maraudeurs n'ont pas même osé y toucher.

Une étude plus approfondie de ces quatre quartiers ne manquerait pas de faire ressortir des caractéristiques encore plus précises qui les différencient. Aujourd'hui nous nous bornons à esquisser l'aspect général de la ville pour placer dans leur décor naturel les quelques monuments qui en raison de leur

importance historique appellent des commentaires particuliers. Ils sont d'ailleurs plutôt exceptionnels à Si-ngan-fou. La grande majorité des édifices appartient à un type très ordinaire, celui des petites maisons où des maçonneries en briques ou en torchis remplissent les intervalles d'une charpente en bois. Dans les quartiers commerçants la façade, abritée sous un toit en avancée, donne directement sur la rue ; dans les quartiers bourgeois elle se dissimule plus ou moins derrière un mur d'enceinte. Mais il est rare que ces maisons soient rigoureusement alignées ni assorties ; chacune se dresse un peu en arrière ou un peu en avant de ses voisines, et s'élève un peu plus ou un peu moins haut qu'elles. Aussi la perspective des toits forme-t-elle une ligne très saccadée, et la rangée des maisons n'est-elle qu'une longue suite de saillies et de redans, de taches éclairées et de renfoncements ombreux, de plans brisés où l'on ne saurait distinguer une façade proprement dite. Cette irrégularité pittoresque est encore augmentée par les étalages extérieurs qui garnissent les devantures, surtout celles des restaurateurs ; d'ailleurs les marchands ambulants ne se font pas faute de s'installer sur le trottoir à l'ombre du grand auvent des boutiques ; peut-être s'approvisionnent-ils de menus articles dans la boutique elle-même, dont ils font comme une succursale en plein vent. Outre ces petits marchands qu'on retrouve tous les jours au même endroit, il y en a d'autres qui circulent continuellement, sauf pendant l'exercice de leur métier, auquel d'ailleurs tout emplacement est bon ; tels les raccommodeurs de porcelaine qui vous rivent un plat en quelques instants, où qu'on le leur confie ; les rémouleurs, les savetiers qui, s'asseyant par terre, vous réparent à la minute vos chaussures de drap; les marchands de pipes, les merciers qui étalent le long d'un mur leurs ceintures chatoyantes et leurs rubans de toutes couleurs ; les quincaillers qui exhibent sur de vieilles nattes leurs clous, leurs ferrailles et leurs serrures de laiton ; les pâtissiers qui déambulent, portant sur une perche élastique deux tonnelets peints de vives couleurs, par dessus lesquels de larges plateaux contiennent des échantillons de leurs friandises : ceux-là sont les plus pittoresques et sans doute aussi les plus prospères de tous les petits trafiquants de la rue.

La plus belle voie commerçante de Si-ngan-fou est la grande rue de l'ouest dans sa partie centrale : elle est bordée de magasins bien arrangés à l'ancienne mode. Ici le trottoir est presque nul, car chaque maison est garnie d'une galerie ouverte ; aussi n'y voit-on point de petits marchands. La rue est pavée d'énormes dalles où l'usure a fait des trous profonds et des ornières. : les charrettes sans ressorts et les brouettes y sont fort cahotées non sans faire un vacarme abominable. Pour passer là après une forte averse, il faut sauter agilement d'une pierre sur l'autre ; cela vaut mieux pourtant que de patauger dans la boue épaisse ou dans la poussière de lœss, comme il arrive en d'autres rues où il ne subsiste plus rien de l'ancien pavé. Depuis dix ans, on n'a réparé que deux rues, celles qui bordent au sud et à l'ouest le quartier mandchou détruit : ce sont maintenant de longues voies de macadam ; celle de l'est est bordée d'une sorte de bazar, longue construction monotone, à laquelle manquent complètement le pittoresque des masures qui se bousculent dans les vieilles rues aussi

bien que l'atmosphère mystérieuse des boutiques, dont les toits surplombants, les porches profonds, transforment les ruelles en passages couverts où la lumière est assourdie et les odeurs sont lourdes.

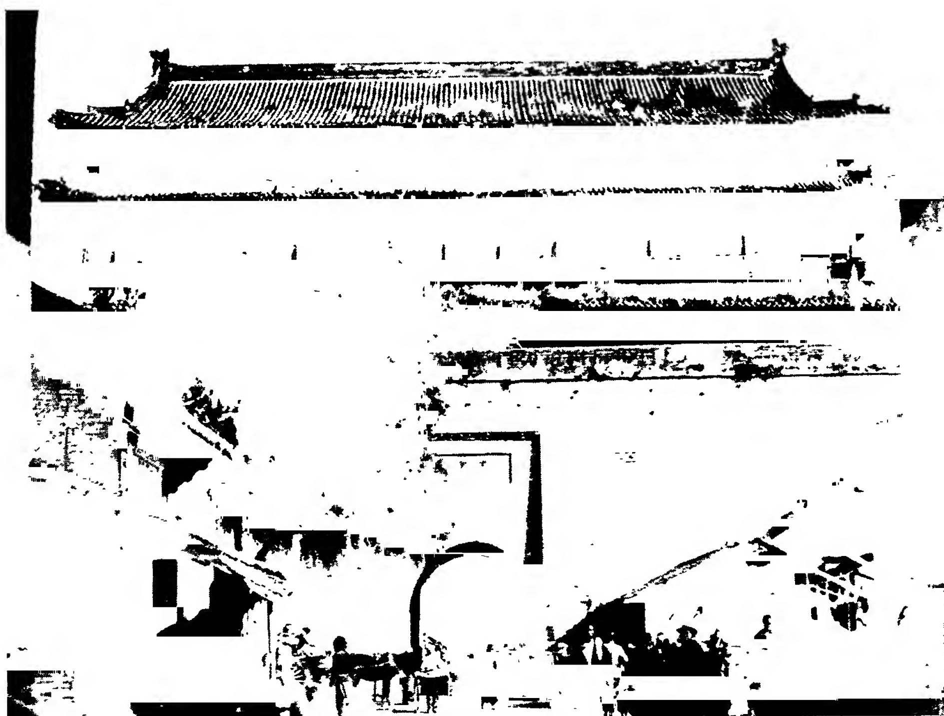
Ce qui caractérise bien la voirie à Si-ngan-fou, c'est l'absence d'éclairage ; si en des points centraux comme le beffroi ou devant les restaurants quelques lanternes vacillantes ponctuent les ténèbres, ailleurs par contre on n'a pas même tenté de faciliter la circulation à la nuit tombée. Elle est censée s'arrêter complètement. Les portes de la ville se ferment, les devantures sont closes derrière leurs volets de bois. De rares passants pressent le pas, pareils à des fantômes qu'éclaire faiblement une chandelle au fond d'une lanterne de papier balancée au bout d'un bâton. Les bons citoyens dorment ; les fêtards qui fréquentent les restaurants ou les maisons de thé ne peuvent prolonger la veillée que derrière des portes closes.

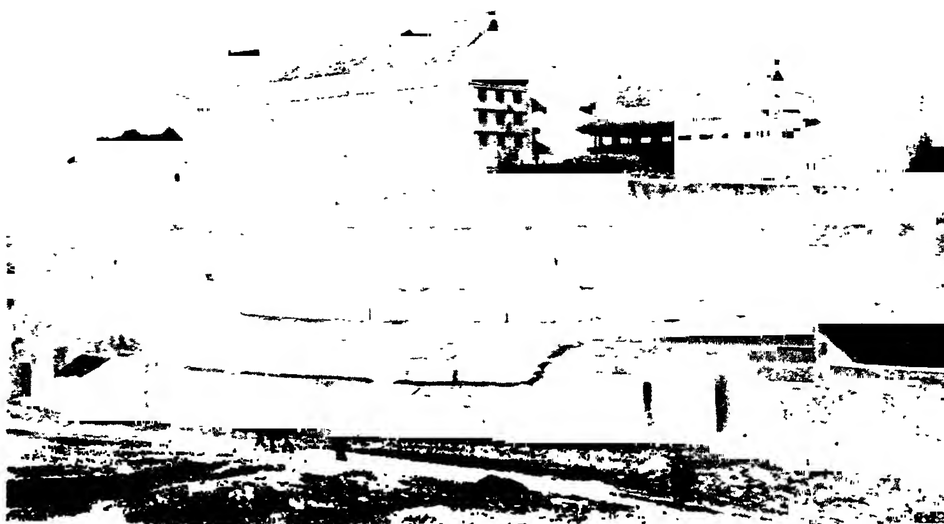
Mais dès que l'aube jette une lueur à l'horizon, de grandes bandes d'éperviers et de corbeaux saluent le jour de leurs croassements rauques, et s'élancent, ailes déployées, par dessus les remparts dont on ouvre lentement les portes. Les clairons militaires sonnent un réveil aigu et on entend claquer les volets des étalages qu'on ouvre. Bientôt retentissent un peu partout les cris des marchands ambulants et apparaissent les restaurateurs avec leurs barils de macaroni et leurs patates bouillies ; les barbiers avec leur petite table de bois et leur bassin de laiton ; les porteurs d'eau ; les vidangeurs de nuit qui à cette heure doivent transporter *extra muros* leurs fardeaux malodorants (mais souvent ils les déposent dans un endroit plus central). Une heure plus tard certains commerces sont en pleine activité, tel le marché aux grains, concentré devant certaines boutiques de la grande rue de l'ouest. Ici, pendant la matinée, l'encombrement est à son comble ; des centaines de coolies trimballent sur leurs épaules ou sur des brouettes les charges de millet, de *kaoling*, de froment, d'avoine et autres céréales et font un va et vient continuel aux abords des devantures pendant que les enchères se disputent à grands cris. Pour les Chinois les affaires commerciales sont un amusement tout autant qu'un travail ; là où des transactions ont lieu, dans un magasin ou dans la rue, une foule de badauds se rassemble invariablement et ces spectateurs désintéressés n'en perdent pas un mot ni un geste.

Comme en beaucoup d'autres villes anciennes, un des marchés les plus amusants de Si-ngan-fou se tient dans les cours du Tcheng Houang miao (temple du dieu tutélaire) et dans les rues couvertes qui y accèdent. Des centaines de petits étalages présentent des objets de bois, de terre, ou de vannerie ainsi que des bâtons d'encens, des amulettes, des bijoux faux, des fards, des parfums et toutes sortes d'articles de toilette à bon marché fort recherchés par les Chinoises. Dans les cours du temple, entre les arbres vénérables et les lions de pierre, s'installent aussi des barbiers, ainsi que des diseurs de bonne aventure qui sont encore les conseillers écoutés des petites gens.

Oswald SIRÉN.

(Fin.)





Clichés de l'auteur

En haut La Porte Ouest
En bas La Porte Est

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DU TISSU EN PERSE AU POINT DE VUE DÉCORATIF[1]

L'industrie du tissu n'est pas née en Perse seulement à l'époque dont les plus souriants spécimens sont parvenus jusqu'à nous avec profusion. Elle possède une ascendance qui plonge dans les premières années de l'Islam où elle recueillait les traditions que les arts sassanides, byzantins, coptes et arabes avaient établies déjà avec force.

Le dessin usité au XVI[e] siècle persan dénote une personnalité assez marquée pour être l'objet d'une étude particulière, les artistes qui l'ont inventé n'ont pas puisé dans le passé un enseignement nettement délimité par des combinaisons connues, mais ils ont subi une influence subconsciente dans le domaine décoratif qu'ils ont continué à exploiter. Il convient donc de prendre l'art du tissu à son origine pour évaluer les revenus que les Persans ont capitalisés avec tant d'habileté.

Quand les Arabes, par droit de conquête en Egypte, héritèrent les dessins qu'avaient construits avec soin leurs devanciers, ils se trouvèrent en face de trois sortes d'architecture qui formaient comme un mélange où, malgré toute la méthode qu'on avait apporté à le composer, flottaient à différents niveaux des produits de densité inégale.

Les Sassanides en Perse, les Romains à Byzance, les Coptes en Egypte avaient fourni des modèles qui, faciles à distinguer lorsque les écoles d'art prirent naissance, confondirent peu à peu leurs éléments. Par combien d'étapes successives a passé la transformation? Où s'est-elle accomplie? Quels événements l'ont précipitée ou ralentie? Cela reste mystérieux comme les choses lointaines qui ont été remuées par un flux continuel de guerre et de paix entre des peuples limitrophes.

Suivant les lieux de provenance, suivant les documents épigraphiques ou lapidaires, on a pu reconstituer avec assez de précision les directives qui ont présidé à l'éclosion de chacun de ces arts et pu ramener à des règles définies les arrangements décoratifs qui leur étaient correspondants.

Les témoins que la civilisation Sassanide nous a laissés sont surtout d'ordre rupestre, on les rencontre dans l'Iran assez bien conservés pour les

---

(1) *Voir* Planches VI, VII, VIII.

étudier. Le dessin des étoffes relevé à Tag e Bostan, un des témoins les plus lisibles, est simple, composé de cercles où sont inscrits des animaux et séparés par des ornements réguliers, ou bien d'un élément étoile, point, groupe de points, disposés en semis (1). Au contraire les fragments de tissu auxquels on attribue communément la même origine possèdent une ordonnance plus savante. Ce sont des cavaliers affrontés de chaque côté d'un arbre de vie, encerclés ou non dans des circonférences tangentes.

Or si je m'en rapporte, comme auraient pu le faire les auteurs qui ont attribué ces étoffes à la fabrication sassanide, aux étoffes sassanides trouvées dans les nécropoles d'Egypte je constate : 1° que l'adossement et l'affrontement sont exceptionnels ; 2° que les sujets portent au cou deux rubans qui flottent comme en présentent les personnages de Tag e Bostan, les coupes de Chosroës I, de Chosroës II, et l'intaille de Sapor qui sont au cabinet des médailles, une plaquette en bronze doré représentant un cheval qui est au Louvre et en général les monnaies où ces attributs figurent, isolés, de chaque côté de l'atech gâ qui est au revers ; 3° que le hom ou arbre de vie est en représentation beaucoup plus hiératique (2). Je serais donc amené à présenter la question sur une forme différente de celle qu'on a accoutumé d'admettre et de demander si les pièces du Musée d'art de Berlin, du trésor de saint Cunibert à Cologne, du Musée de Nuremberg, etc... ne sont pas byzantines à influence sassanide et non plus exclusivement sassanides c'est-à-dire persanes. D'un côté des documents d'origine indiscutable, des analogies exactes, de l'autre des documents d'origine incertaine transportés en Europe comme on dit aujourd'hui sans « pedigree ».

Cette divergence doit entraîner un changement dans l'opinion généralement acceptée.

La civilisation byzantine elle, est comme on le sait étroitement liée à l'Orient, elle semble l'avoir pillé sans mesure, empruntant aussi bien ses thèmes à l'antiquité assyrienne ou achéménide qu'aux contemporains qu'elle y avait. Placée entre Rome et le royaume des Chosroës elle en demeurait tour à tour tributaire et absorbait comme un buvard les suggestions qui la frôlaient. C'est de Byzance et fabriqués à Byzance que proviennent, comme je le crois, les tissus réputés jusqu'à présent sassanides.

L'église chrétienne des Coptes qui a évoluée à son tour dans l'orbite de Byzance ou dans celle de Ctésiphon offre dans son industrie textile particulière des reflets de l'une ou l'autre puissance Exercée par un peuple de travailleurs et préservée par les conditions climatériques et géologiques du pays, elle a amené jusqu'à nous les nombreux spécimens de son art, que Maspero et Albert Gayet ont exhumé avec succès. La présence de pièces sassanides dans les tombeaux s'explique facilement à cause des rapports pacifiques ou guerriers qu'ont eu de tous temps les peuples qui habitaient la Mésopotamie et la Perse et ceux qui résidaient en Egypte.

---

(1) *Voir* de Morgan : *Mission scientifique en Perse*, T. II, page 323 et suivante. — E. Leroux, édit.
(2) *Voir* E. Guimet : *Les portraits d'Antinoé*, pl. V, VI, IX. — Hachette, édit. s. d.

Voilà donc très brièvement présentés les trois courants dont le flot s'offrait aux Arabes quand ils ont commencé à répandre leur domination sur les territoires du proche Orient, et telle en était la limpidité et la saveur qu'ils n'ont essayé ni d'en modifier la direction, ni d'en troubler la composition. Leur attention s'est portée sur les détails, ils ne pouvaient, en effet, admettre la conception religieuse de Byzance ou d'Alexandrie, ils ont retranché tout ce qui pouvait la rappeler, avec si peu de sévérité, il est vrai, qu'on observe dans les miniatures arabes de cette époque des détails encore entachés de christianisme Ils ont maintenu la représentation du *hom* sassanide comme s'ils ne s'en étaient pas expliqué la signification.

Dans cette première période où ils ont été surtout occupés à établir leur puissance et à la consolider, on ne trouve donc aucun tissu qui porte la marque personnelle de leur génie. Ce sont encore des animaux affrontés ou adossés, des cercles, des dispositions linéaires. Mais peu à peu ils s'émancipent de la rigidité de ces canons et y introduisent des éléments dont l'invention leur est propre. Quand je dis qu'ils introduisent des éléments étrangers dans le dessin, ce n'est pas tout à fait exact, ils s'assimilent plutôt les principes antérieurs et les déforment, puis à mesure qu'ils prennent conscience du caractère national, que la sécurité du pouvoir développait en eux, ils n'hésitent plus à bouleverser la géométrie acquise.

L'original du mouvement est qu'il n'y a pas brisure entre ce qu'ils ont hérité et ce qu'ils ont imaginé et cependant ils assouplissent le canevas rigide, défini, géométrique qu'ils avaient adopté, ils l'étirent pour obtenir une pénétration des motifs, ils le détaillent pour en multiplier les aspects.

Les ateliers, d'abord exclusivement arabes puis persans, sont prédominants suivant la force de la dynastie qui les protège. Ils naissent au Caire, à Bagdad, à Mossoul, à Konieh, à Rhagès. On en identifie les produits lorsqu'une inscription le permet, car l'inscription entre dans l'ornementation, comme dans un tissu du Musée des Tissus de Lyon où on relève le nom d'un sultan Seldjoucide qui régnait en Anatolie au XIe siècle.

Au XIIIe siècle l'invasion de la Perse par les Mongols amène un anéantissement presque complet des richesses qui composaient la fortune artistique du pays. A en juger par les costumes qui habillent les personnages dont nous trouvons la silhouette sur les faïences polychromes de cette époque, l'art du tissage était prépondérant.

Yacout dans son dictionnaire géographique nous apporte de nombreuses notes sur l'état de l'industrie textile. Il écrit : « Les meilleures étoffes proviennent de Rhey, et j'ai pu m'en assurer chez les fabricants de cette ville. On exporte de Tabriz des brocarts et des tissus d'une grande renommée. On fabrique à Tawadj des étoffes d'un tissu très fin, la trame en est si légère qu'on les croirait usées ; mais elles se distinguent par des couleurs très vives et sont relevées par des broderies en or. Et mentionnant l'inventaire des biens d'un émir il y remarque dix-huit vêtements en brocart d'or valant l'un 300 dinars, et une garde-robe évaluée à 20.000 dinars ». Autant qu'on puisse en juger

par l'état synthétique du dessin des céramiques trouvées sur l'emplacement de Rhagès ou dans celui des pièces qui ont été exhumées à Rakka en Asie Mineure, le tissu présentait soit des médaillons ou des losanges, déformation voulue de l'ordonnance en cercle, soit des fleurons et des arabesques disposées sur le fond, soit enfin des rayures, soit même des personnages.

Est-ce un spécimen de la période de Rhagès que le même morceau de velours lamé d'or et d'argent partagé en quatre parties qui sont respectivement au Musée de Lyon, dans la collection Figdor à Vienne, chez M. Lowenfeld et chez Bacri, antiquaire à Paris?

M. Cox le situe au XIVe siècle, M. Migeon n'en parle pas. Le personnage qu'il représente porte un caractère tout à fait ambigu. Il est, comme costume, comme visage, comme geste entre les personnages du XIIIe et ceux du XIVe avec une teinte d'exotisme par rapport à la Perse. La femme est coiffée avec une résille que ne porte aucun personnage sur les faïences, elle a un chignon bas au lieu d'avoir des tresses, les traits de son visage ne sont pas accentués comme ceux des sultanes de Rhagès et elle n'est pas non plus timouride. Par contre le décor qui l'entoure est nettement primitif, le port de fleurs est caractéristique. Le tissu est certainement fabriqué en Perse, et en tous cas le premier en date des velours persans (1).

Ici j'ouvre une parenthèse. Il y a une céramique connue depuis quelques années en Europe par des fouilles poursuivies en Perse. Faute de nom mieux approprié on en désigne les pièces sous le nom de *guébri* pour exprimer ce qu'il y a de douteux sur la place où on la met dans la chronologie. Les guébres sont les individus qui continuent à pratiquer la doctrine de Zoroastre qui était celle des Sassanides. Les fouilleurs indigènes, déroutés par un décor qui, sans abandonner complètement la technique sassanide, paraissait inspiré par les musulmans, lui ont appliqué le nom d'une religion pour s'en tirer. En réalité ces faïences beaucoup plus grossières que celles de Rhagès représentent une époque de transition, les premières sont sassanides les dernières musulmanes. Le décor gravé en creux sous engobe, coloré de vert ou de brun présente des animaux, des personnages et des caractères tantôt pelhvis tantôt arabes. Le dessin des tissus que nous relevons est rendu par des trous dans la pâte en teinte foncée sur fond clair ou par des arabesques, toutefois la disposition des oiseaux et des animaux sur des assiettes et des bols permet de penser qu'on pourrait placer à cette époque des tissus qui contiennent les mêmes animaux comme le suaire de saint Germain à Auxerre.

Au moment où j'écrivais cette étude, il est parvenu en Europe par l'intermédiaire de M. Nazare Agha, un fragment de tissu d'une importance capitale. C'est une soie sur laquelle est reproduite une figuration strictement *guébri* et telle qu'on la connaît sur des céramiques de cette époque. A ma connais-

(1) Le port et le costume de cette figure, et surtout la coiffure, seraient à rapprocher de ceux qu'on trouve sur les personnages d'une aiguière en faïence de la collect. Ch. Gillet et qui est donnée au IXe ou Xe siècle. N° 244 de l'Exposition d'Art Oriental de Mai 1925.



Collection [illegible]

Fragment de Samit Soie. Perse siècle

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DU TISSU EN PERSE AU POINT DE VUE DÉCORATIF

Planche VI

sance, elle représente l'unique spécimen de tissu relatif à cette civilisation reculée, autant qu'on puisse en juger, dans l'état où se trouve cette pièce inestimable le dessin a été imprimé par des bois, il représente au milieu d'un cercle un oiseau et un lion entourés de fleurons et d'écriture.

On pressent par ces remarques combien il est important, lorsqu'on étudie un art de prendre des points de repère dans les industries voisines.

Dès que le pouvoir des Khans Mongols fut assis, les industries reprirent et l'on peut commencer à dater des dernières années du gouvernement de ces princes les plus magnifiques étoffes de la Perse.

Il fallait en arriver là et regarder tout ce passé pour montrer d'où sont partis les Persans lorsque, sous la direction de leurs grandes dynasties, ils ont pris définitivement le sceptre de l'industrie textile en Orient.

Ils tiraient la soie indigène des contrées qui portent aujourd'hui les noms de Mazandéran et de Guîlan, provinces situées entre le versant Nord de l'Elbourz et le rivage de la mer Caspienne. Dans les nombreux villages qui peuplent ce pays il existe des magnaneries et l'élevage du ver à soie se pratique sur une vaste échelle. Malgré la quantité de soie indigène qui alimentait tous les métiers, on importait de nombreuses balles de Chine par voies de terre. Avec les échanges commerciaux se développaient les échanges artistiques et dans cette branche de l'activité, si la Perse a peu donné elle a beaucoup reçu. On trouve sur un bol guébri actuellement dans la collection Charles Gillet à Lyon le dragon chinois ou *Kilin* littéralement copié, sur une étoile de céramique époque de Rhagès le même dragon, et couramment dans les faïences de Sultanabad, l'oiseau *fong hoang* appelé vulgairement phénix. Inversement on trouve dans le temple de Nara au Japon une étoffe de modèle sassanide tissée au Japon. Le *tchi* ou nuage chinois qui figure dans un manuscrit arabe du XIIe siècle sera remporté par les Timourides et ornera à l'exclusion presque totale des autres principes les étoffes et les tapis.

On ne peut conclure de cette adoption des principes décoratifs chinois par les Persans qu'ils y attachaient une idée symbolique, s'il en avait été autrement le dragon qui passe en Chine pour le plus parfait des êtres et auquel est associé l'idée de bonheur, aurait toujours été employé. L'islamisme n'a pas présenté cette forme d'idéologie ; c'est curieux, car si on a relevé sur les vases grecs un assez grand nombre d'inscriptions relatives à l'amour pour faire croire que ce sentiment a joué un grand rôle dans la vie du peuple grec, si comme on le voit les Chinois sont hantés par les idées de bonheur et de longévité (1), les mahométans, pris entre ces deux courants, n'ont été touchés par aucun, dans le sens de l'application du symbole.

Timour, établi en Perse dans l'année 1389, jeta les bases de la renaissance artistique mais avant que les métiers fussent en activité et l'industrie ressuscitée, il s'écoula beaucoup de temps aussi nous ne possédons que bien peu de spécimens timourides. Cox, dans son ouvrage sur les tissus, écrit en

---

(1) *Voir* E. Chavannès : *L'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, page 39. — Bossard, édit., 1922.

1914, fait remonter la date de certains velours à personnages au XIVe et au XVe siècles, en toute connaissance de cause, semble-t-il, puisqu'il corrige l'opinion de M. Migeon, conservateur au Louvre. Or, en comparant le costume des personnages reproduits sur ces velours avec ceux que les miniaturistes ont peints dans des manuscrits dûment datés et signés, on constate qu'ils portent la même coiffure nettement séfévide c'est-à-dire postérieure d'un siècle ou deux à la date que Cox leur attribue.

Dans ces brocarts et ces velours les figures sont disposées en quinconce et contrariées de ligne à ligne. Les sujets sont des épisodes empruntés à l'anthologie persane, l'histoire de Zuleïka et de Medjnoun par exemple ou à des incidents cynégitiques ou guerriers. Les persans ont reçu de leurs ancêtres cette passion de la chasse, ils racontent en soies de couleur l'agrément de la poursuite et de la capture. Sur un champ semé d'animaux variés, lions, gazelles, moufflons, lièvres, les cavaliers galopent. Ils ont en main l'arc, ils ont sur le poing un faucon. Souvent des personnages se promènent dans un jardin. Ces tissus sont rares et le prix qu'on en demande lorsqu'ils viennent sur le marché, considérable. Ils étaient rares à l'époque car les miniatures en offrent peu de modèles ; probablement parce que peu d'ouvriers demeuraient aptes à les exécuter ; ou que l'emploi en était réservé aux familles princières.

Au XVIIIe siècle, on a tissé des velours à personnages dont le dessin n'a aucun rapport avec ceux du XVIe.

Parallèlement aux tissus à personnages il existe des tissus à arrangements décoratifs multiples depuis des losanges à côtés légèrement incurvés placés en chevauchement, depuis les lignes sinueuses et parallèles sur lesquelles se greffent une infinité de fleurs, depuis les fleurs sans guide disposées en arabesques, jusqu'au simple semis.

Ils se rapportent presque tous au décor des quatre fleurs, jacinthe, œillet, tulipe, églantine. D'où vient l'invention de cet aréopage exclusif ? Cox rapporte que des musulmans érudits lui ont affirmé connaître ce décor sous le nom de « décor aux parfums », la tulipe représente l'ampoule dans quoi on les conserve. C'est possible, encore que les Persans aient peu l'habitude de faire entrer dans leurs arts plastiques un élément affectif, mais alors cet ensemble serait sorti tout prêt du carton d'un dessinateur ? Cette explication ne me satisfait pas complètement. Il est en effet difficile d'admettre qu'un décor aussi précis ne trouve dans le passé aucun antécédent, d'autant plus que nous avons l'exemple d'une fleur à pétales divergents inventée au XIIe et qui se perpétue jusqu'au XVIe. Ne faudrait-il pas chercher l'origine de ce décor dans la poésie ? Feuilletons l'ouvrage intitulé le *Compagnon des amoureux* (1). Cet ouvrage n'est pas comme son nom paraîtrait l'indiquer un ouvrage galant, il a été composé pour fournir des exemples de certaines métaphores employées par les poètes. Ces métaphores tellement recherchées et alambiquées étaient

(1) *Anis el-ochchaq*. Trad. Cl. Huart. — Bibliothèque de l'école des Hautes Etudes. Vingt-cinquième fasc. 1875.

claires pour les poètes qui les écrivaient mais incompréhensibles pour ceux qui lisaient leurs œuvres. Cheref Rami, l'auteur du *Compagnon des amoureux*, n'a donc fait que rechercher tous les exemples de comparaisons pour permettre de donner aux vers leur sens certain.

Nous lisons que la jacinthe, la tulipe, l'églantine jouent un rôle permanent dans les comparaisons arabes et persanes :

« Cette idole est une lune aux boucles noires qui font ressembler son visage à une tulipe ombragée. »

« O vent d'ouest : porte à l'églantine cette bonne nouvelle que, de nouveau, ma maîtresse turque, à la poitrine de rose, va se rendre au jardin. »

« Lorsque tu ôtes ta chemise, il t'en faut une de tulipes et de feuilles de jasmin, car tu es beaucoup plus tendre que la rose. »

« La désignation de ta joue c'est la tulipe, la désignation de tes cheveux est la jacinthe. »

Reste l'œillet qui n'est mentionné nulle part. Avait-il une forme ou une couleur qui ne conduisait à aucune comparaison ?

Si la littérature délaisse l'œillet, la décoration délaisse une fleur ornementale au premier chef, la couronne impériale, qui pousse cependant en Perse avec abondance à l'état sauvage, elle n'enclot pas non plus dans le décor aux parfums, l'iris qui, sous de multiples variétés légèrement odorantes est très répandu dans les champs. Pourquoi ces exceptions, si les poètes n'avaient pas été des guides écoutés ?

Ainsi nous n'aurions plus la surprise de voir les tissus du XVIe siècle frappés tout à coup et sans explication par une impression florale déterminée.

Le décor aux parfums, conservons-lui ce titre charmant, a séduit d'emblée, c'est une matière plastique vers laquelle vont se tendre les mains de toutes les contrées de l'Ouest.

L'Asie Mineure le revendique au point d'en rendre la répétition monotone dans les tissus et la céramique. Les soieries portent un dessin de bandes sinueuses et parallèles laissant entre elles des médaillons où le bouquet fatal s'épanouit. Si les médaillons renferment un ornement différent, les fleurs sont groupées sur les bandes. Les plats qu'on désigne sous le nom de Rhodes présentent presque exclusivement ce motif. La Turquie, Venise elle-même, en rapport d'échange constant avec la Perse, imitent cette heureuse invention. Les artisans de Damas seuls résistent au mouvement, et les céramiques qu'ils tournent échappent à ce joug pesant et, à la longue, insupportable.

A mesure que le XVIe siècle s'écoule le décor aux quatre fleurs approche de son déclin. Les artistes commencent à supprimer les médaillons et les bandes, ils jettent le parterre sur le fond encore enchevêtré avec symétrie mais dégagé de tout compartimentage. Ils marquent la prédominance d'une fleur au détriment des autres et en étalent toutes les grâces. Puis abandonnant enfin toute composition les dessinateurs reviennent à la nature en représentant les fleurs avec une exactitude minutieuse.

Lorsque j'ai parlé de l'influence chinoise sur le décor persan, j'ai signalé

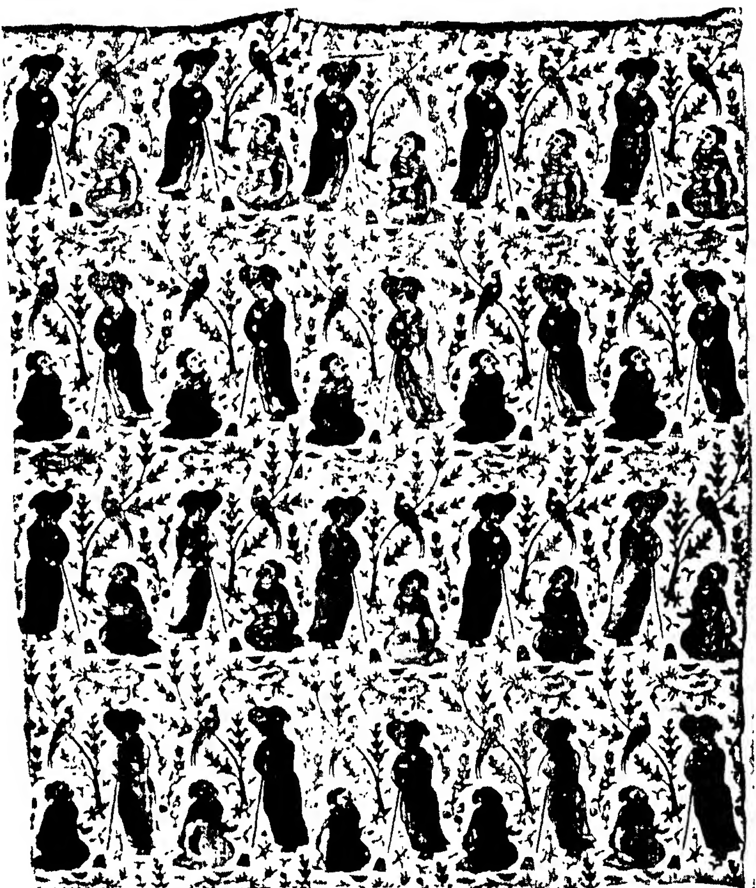
que le *tchi* ou nuage chinois avait acquis une grosse importance. Quand il figure dans le ciel des miniatures, il est bien à sa place, mais pourquoi l'a-t-on mêlé à l'ornementation pure dans la soie, dans la laine, dans l'émail? Quel genre de séduction ce symbole a-t-il exercé sur l'esprit persan? Pourquoi après avoir voyagé jusque sur les faïences de Rhodes et même sur celles de Damas, disparaît-il au XVIIe au point que sa présence est un repère chronologique infaillible? La question n'a été posée ni résolue dans nul ouvrage et je ne vois aucune solution qui la puisse trancher. Peut-être le tchi réimporté par les Timourides et employé dans les premières miniatures du XVe avec sa véritable signification de nuage est-il devenu en passant dans la décoration comme un signe héraldique dont se sont emparées les dynasties séfévides, destinée pareille à celle d'emblèmes similaires usités chez les califes fatimites d'Egypte. L'obscurité qui enveloppe la question reste entière, je n'apporte ici qu'une remarque. Quant aux autres importations, chaque fois que les Persans ont le besoin de reproduire l'image d'un dragon, ils se servent textuellement du *Kilin* chinois et ils identifient le phénix avec le Simourgh qui est comme une entité dans le monde des oiseaux.

On dit qu'une des lois les plus rigoureuses dans l'évolution de l'art est de tendre de plus en plus à reproduire la nature. Est-ce vrai? Au XIIe siècle la représentation florale en était très près, elle s'en éloigne par la suite, y revient au XVIe et l'abandonne définitivement au XVIIIe.

A la fin du XVIe donc, les artistes persans lâchent les ordonnances compliquées et adoptent l'ordonnance à semis. On ne discerne pas bien sous quelle influence. Il est plausible qu'ils aient été inspirés par l'art de la miniature qui avait pris à cette époque un essor considérable et essentiellement indigène. Les miniaturistes ornaient leurs œuvres, dans les scènes de chasse ou de jardin, d'une multitude de petites plantes séparées les unes des autres et semées sur tous les espaces libres du champ. Une des causes qui me déterminerait à admettre cette hypothèse est que les variétés des fleurs qu'ils représentent sont étendues bien au delà des limites du « décor aux parfums ». Les tissutiers persans deviennent des jardiniers incomparables. La tulipe reprend son autonomie. Le pavot qui est cultivé sur le plateau iranien, en vue de la fourniture de l'opium, prend une place importante, l'anémone ou la renoncule, l'iris, le souci, l'humble ancolie sont admis à prendre rang dans cette Odyssée botanique. Enfin la rose, cette amante dédaigneuse et parfumée, ouvre au rossignol un cœur chaste, précis et béat. Chaque plante d'un dessin exact et d'un caractère indiscutable joue un rôle unique sur un fond d'or ou d'argent, marqué au fer de raies ou de losanges par une impression en creux.

Les ouvrages de soie représentent un travail énorme et minutieux, car les ouvriers accomplissent à la main ce que Jacquart a fait exécuter par le métier. Ce sont des soies brochées et lamées et des brocarts lattés. Il serait trop long et trop technique d'entrer dans les détails de la fabrication.

Aussitôt en possession de ce nouveau mode d'expression les Persans en tirent une infinité de conséquences. Respectant l'ordonnance à semis qui a



Musée de Carlsruhe

Fragment de velours, XVIe siècle.



Coll. Nazare-Aga

Fragment de soie imprimée. Perse, VIIIe siècle.

force de loi, ils déforment la fleur parce qu'ils la caressent avec excès, et alors, à côté de ces photographies végétales naît une botanique irréelle aussi charmante dans sa fantaisie que les modèles le sont dans la nature. Bien souvent on peut juxtaposer la source et l'interprétation d'une même plante. Quand ils interprètent ils suivent, pour la couleur le caprice de l'inspiration ; s'ils copient au contraire ils respectent servilement les tons de la fleur. Dans ce genre, ils évoquent souvent la fable du rossignol et de la rose remise à la mode par Hafiz, le mythe a été popularisé par les laques persans où il s'inscrit comme un sujet familier. Le rossignol est perché sur le pied d'un rosier, à côté de lui s'épanouit la fleur de l'arbuste. En même temps que des brocarts, on fabrique des velours, mais l'étude en est plus difficile car nous avons trop peu de spécimens en main, ce sont des velours coupés, façonnés à plusieurs chaînes et à plusieurs trames. Ils représentent des personnages comme je l'ai déjà indiqué. Les plus beaux velours de la fin du XVIe appartiennent à la civilisation indo-persane ; l'étude sortirait de notre sujet.

A côté des tissus de soie, il existe des tissus de coton. On cultive un peu de coton dans le nord de la Perse, sur les bords du lac d'Ourmia, aux environs de Khoï. Les tissus sont employés pour l'impression et forment ce qu'on appelle en Perse des *Kalamkar* c'est-à-dire des ouvrages du Kalam pour exprimer que l'ornementation en est dessinée puis gravée dans le bois, ces bois enduits de couleurs sont imprimés sur l'étoffe.

Les tissus persans ne présentent aucun signe qui indique les ateliers d'où ils sont sortis, en fait on peut dire que les principales villes qui les livraient au commerce s'appelaient Ispahan, Kirman, Kachan ; Sultanabad, Tabriz Zendjan et peut-être Amol. En général les villes où fréquentait la cour.

L'ordonnance à semis poursuivra sur les soies une carrière brillante aux XVIIe et au XVIIIe siècles, mais à mesure qu'on avance les fleurs perdent leur naturel, il ne subsistera bientôt plus que des motifs forgés, mièvres et amenuisés à l'excès. Le cyprès qui avait été utilisé comme un ornement décoratif de premier ordre se courbe et grossit, il devient la palme que l'on retrouve avec abondance sur les cachemires et qui est employée couramment en Perse. Des ordonnances qu'on avait abandonné font un retour offensif, l'ordonnance par affrontement. Puis naissent les ordonnances en rayures et l'industrie de la Perse meurt comme un arbre épuisé d'avoir produit trop de fruits.

J'ai ainsi passé en revue les principales idées qui ont dirigé l'industrie du tissu en Perse et tâché d'apporter à la discussion certains éléments qui, jusqu'à ce jour avaient été négligés, ils la présentent dans un jour modifié, je souhaite qu'ils fournissent matière à de nouvelles études sur un sujet dont l'intérêt ne semble pas encore épuisé.

L.-Ch. WATELIN.

SUR LE PAYSAGE A L'ENCRE DE CHINE DU JAPON (1)

C'est seulement vers le XVe siècle que nous rencontrons dans la peinture japonaise des œuvres représentant uniquement le paysage. Les peintres des époques précédentes ont souvent exécuté des paysages qui servaient seulement de décor aux événements de la vie humaine vers laquelle se dirigeait leur intérêt. Sous les Ashikaga (1338-1573), la peinture du paysage occupe la place prépondérante dans l'art pictural. Ces manifestations d'art représentatif sont créées par une nouvelle conception du monde, par une nouvelle attitude envers la nature.

Les événements des époques précédentes ont produit un grand changement dans la mentalité japonaise ; pour être plus précis, il faut dire que c'est durant le XIIIe siècle que la civilisation nationale du Japon s'est formée.

« Au moment de la crise spirituelle, dans la dernière partie du XIIe siècle, une lumière nouvelle vient de Chine ». Un moine nommé Eisai se rendit en Chine, acquit la parfaite connaissance de la secte contemplative Zen et la rapporta au Japon en 1191 (2). Cette secte contemplative, avec sa pratique de la méditation qui fut, pour la plus grande part, matière de goût esthétique, a séduit les guerriers de cette époque et donna à l'art japonais un nouvel idéal.

« Le Zen était une simple méthode intuitive d'exercice spirituel, ses fidèles se donnaient pour but d'atteindre à la pureté de l'âme et par suite de se garder soi-même hors des troubles de la vie humaine ». — « Bravant le raisonnement et la logique, le zeniste s'efforce de s'affranchir des modes habituels de la pensée, et il refuse toujours de formuler sa doctrine, parce que toute mise en formule paralyse la vie et rend l'âme inerte ». — « Le but du Zen c'est en somme de nous donner l'assurance intuitive d'avoir découvert au tréfonds de notre âme, l'entité qui dépasse et remplace toutes les différences individuelles et les mutations temporaires. »

Cette entité s'appelle « esprit », ou « âme » ou « nature fondamentale » (de l'univers et de l'esprit). Elle implique la suprême unité de l'existence, unité latente et infuse dans tous les êtres particuliers et leurs changements,

(1) *Voir* Planches IX, X.

(2) M. Anesaki. — *Quelques pages de l'histoire religieuse du Japon*, pages 116-117.

unité qu'il ne faut pas chercher dans le monde extérieur, mais qu'on peut trouver directement en soi-même. Cependant ce même « soi » se manifeste en n'importe quel être et il est reconnu pour ce qu'il est par une âme éclairée.

« Lorsque la discipline du Zen vous a rendu conscient de cette « nature fondamentale » ou « trait primordial » du soi, ainsi que de l'univers, on a absorbé l'univers en soi, ce qui revient à dire qu'on s'est identifié avec le Cosmos (1) ».

En Chine, « la compréhension de la nature et son expression dans la poésie étaient cultivées par les Taoïstes » (2). Les meilleurs poètes chinois, déjà à l'époque des T'ang (618-906 ap. J.-C.), consacraient leurs talents aux descriptions des beautés de la nature. Les Li-Po, les Tou-fou, les Po-tsu-i ont trouvé les images les.plus enchanteresses pour nous transmettre les états d'âme qui se cachaient sous les diverses manifestations des paysages magnifiques. Depuis le ve siècle de notre ère, les peintres, les poètes et les philosophes de la Chine ont consacré des volumes à la théorie de la peinture. Le culte de la littérature, le culte de tout ce qui était écrit a fait que les normes et les idées de ces différents traités sont devenus des règles, des espèces de grammaire et de syntaxe qui devaient être suivies par les peintres. Ces traités concernant la peinture sont passés au Japon et furent beaucoup lus.

Dans le traité sur la peinture du paysage intitulé : « La révélation secrète de la science de peindre » (Houa-pi), attribué au grand poète Wang-Wei du VIIIe siècle, il est écrit :

« Parmi les voies du peintre l'encre de Chine usuelle est la plus élevée. Le peintre révèle le vrai caractère de la nature et finit l'œuvre du créateur. »

Parfois sur un tableau de la grandeur d'un pied, l'artiste représente un paysage de plusieurs centaines de kilomètres. L'Orient et l'Occident, le Nord et le Sud, sont devant les yeux du spectateur dans toute leur beauté. Le printemps ou l'été, l'automne ou l'hiver naissent directement sous le pinceau ».

« Quand tu commences à faire la surface de l'eau, fais attention que les montagnes ne deviennent pas flottantes. Quand tu feras les ramifications de la route, fais attention qu'elles ne s'embrouillent pas et ne fais pas de routes trop longues ». Ensuite Wang-Wei explique comment il faut situer les montagnes, les arbres, les ponts, les maisons cachées derrière les collines, les bateaux et beaucoup d'autres détails que nous trouvons souvent dans les œuvres picturales des grands maîtres de l'époque Ashikaga. « Si tu fais attention à toutes ces choses, tu auras un paysage » dit le poète, et puis il continue : « *Celui qui regarde le tableau doit tout d'abord voir l'état d'âme*, c'est seulement après qu'il commencera à distinguer les qualités et les défauts de la technique ».

Le fondement de la peinture du paysage se trouva fixé par cette formule. L'essentiel de l'œuvre résidait dans le sentiment que le peintre y mettait. Les problèmes d'ordre technique étaient mis au second plan. Le tableau devait

---

(1) M. Anesaki. — *Quelques pages de l'histoire religieuse du Japon*, page 119.

(2) *id.* page 121.

faire naître chez le spectateur le même état d'âme que celui de l'artiste lors de l'exécution de son paysage.

Depuis ces époques lointaines, les règles étaient fixées et elles étaient pour les peintres chinois et japonais ce que sont pour nos musiciens la théorie, le contrepoint, les fugues et les canons. Quant à la manifestation de sa personnalité, le peintre-paysagiste avait tous les éléments nécessaires, comme nos musiciens; il n'avait qu'à les combiner selon son goût en formant le motif principal d'après sa personnalité.

Bien plus, les beaux sites étaient déjà en eux-mêmes des œuvres de la grande force créatrice du Tao, le peintre n'avait qu'à les interpréter. Comme nos grands chefs d'orchestre interprètent chacun à leur manière la 9e symphonie de Beethoven sans vouloir rien changer, ainsi les peintres chinois représentaient sur la soie ou sur le papier, les beautés du lac Toung-Tin.

Ils ne cherchèrent pas à représenter des paysages nouveaux et inconnus, au contraire, ils revenaient toujours aux mêmes sujets comme pour pouvoir mieux révéler leur personnalité, leur attitude envers le monde extérieur, leurs états d'âme, par un sujet et par des formes qui étaient familières à tous. De là une certaine uniformité dans le choix du paysage avec une grande richesse du sentiment dissimulé sous les formes visibles du tableau.

La calligraphie en adoptant les formes cursives a subi en Chine, à l'époque Song, le même développement. Les formes rigides des anciens caractères se changent, deviennent plus personnelles. Dans les formes cursives, le même caractère pourrait être exécuté avec beaucoup plus de sentiment que dans le style rigide.

Ainsi, au XIIe siècle, le Japon reçoit de la Chine toute la civilisation raffinée de l'époque Song, avec sa peinture du paysage, avec sa calligraphie en cursive, avec toute l'ambiance des nouvelles idées philosophiques et religieuses. La capitale militaire de Kamakura devient le centre de la nouvelle secte Zen.

Les guerres civiles, les difficultés de la vie, ont fait que les guerriers japonais de cette époque, « ayant moins sujet d'être satisfaits de leurs relations avec le monde extérieur, n'en trouveront que plus aisément leur chemin vers l'essence intime de leur être, et, par conséquent, vers l'âme du monde ».

Pour ces derniers, la secte Zen avec sa méditation et son contrôle de soi-même, avec son sentiment du cosmos et ses rites austères, était la religion la plus compréhensible et la plus facile à adopter.

L'amour inné des Japonais envers la nature reçoit sous l'influence de la secte Zen un nouvel élan. Les moines de cette époque sont des poètes, souvent des peintres, et toujours de bons calligraphes.

C'est dans la contemplation de la nature que l'homme peut se connaître lui-même. La contemplation esthétique des beaux sites donne à l'homme la possibilité d'entrer en conversation avec soi-même en exigeant un grand calme et une concentration mentale. La nature donne pleine liberté à la synthèse



Musée [illegible]

Relief en plâtre polychrome reproduisant un Costume de l'époque de Rhages [illegible] siècle.
(Hauteur 80 centimètres.)

des idées de l'homme qui la contemple, et de cette manière lui permet de voir l'ensemble et les détails de sa personnalité. Les moines de la secte Zen l'ont bien compris et construisaient leurs monastères en des lieux connus pour leur beauté. Les peintres qui étaient des fidèles de cette secte comprenaient aussi qu'au point de vue de l'esthétique, la nature est imparfaite, mais qu'elle attire à elle le véritable artiste par le charme qu'il trouve à pouvoir modifier un paysage dans sa contemplation. Elle lui donne la possibilité de manifester sa propre personnalité, car la nature n'a pas de normes synthétiques.

Ces sentiments vers la transformation de la nature dans la personnalité intérieure étaient encore renforcés par l'ancienne tradition chinoise que nous expose Kouo-Hi (1) en disant que l'art du paysage ne consiste pas à imiter la nature mais à rendre sa forme idéale.

La peinture de l'époque de la fin du XIIe siècle partait de la conception du monde de la secte Zen dont nous avons déjà parlé, elle continuait la tradition chinoise de l'époque des Song ranimée par le sentiment romantique et ses aspirations vers l'âme universelle.

Le mouvement romantique trouva son expression dans deux arts picturaux, dans celui de la calligraphie et dans la peinture des monochromes, ces derniers considérés comme la manifestation esthétique la plus achevée de l'âme japonaise. L'influence de la calligraphie fut énorme, ce qui nous oblige à la prendre en considération non seulement pour les œuvres des peintres de cette époque, mais aussi au point de vue des spectateurs, qui regardaient ses tableaux avec d'autres sentiments que les nôtres. Chaque Japonais de la classe guerrière de cette époque était non seulement familiarisé avec les principes de la secte Zen, mais était aussi un calligraphe ; chaque ligne d'un caractère chinois lui parlait par sa courbe, par la valeur du ton de l'encre de Chine. En contemplant une œuvre, le Japonais se rendait très bien compte de l'effort musculaire fourni par l'artiste et éprouvait en lui-même une réplique de cet effort.

Il est aisé de s'en rendre compte si l'on pense aux matériaux qu'ont employés les peintres japonais et chinois. La soie et le papier absorbaient facilement l'encre de Chine. Une ligne tracée avait toujours une vitesse initiale et finale moins grande que pendant le trajet du milieu. Le pinceau plein d'encre de Chine, au moment du contact avec le papier ou la soie, laissait couler d'abord l'encre se trouvant au bout, ensuite descendait la quantité d'encre imbibant la partie supérieure du pinceau. Lorsque la vitesse du mouvement de progression n'était pas grande, la ligne avait un aspect uni, mais dans le cas où le peintre d'une main sûre traçait les lignes très vite, alors la vitesse du mouvement de progression était si grande que l'encre de Chine n'arrivait pas dans une quantité suffisante jusqu'au bout du pinceau, et la ligne présentait alors des déchirures, étant moins ferme, mais révélait un caractère vigoureux. Ainsi la valeur de la ligne et son rythme n'étaient pas

(1) S. Taki. — *Three Essays on Oriental Painting*, page 44.

uniquement dans le trajet qu'elle faisait sur la surface du tableau, mais aussi dans sa structure.

Vers la fin du XIVe siècle, les peintres japonais enrichirent leur technique par l'emploi des valeurs de l'encre de Chine d'une intensité puissante, en ne couvrant qu'une certaine quantité de la surface du tableau et en accentuant très fort certaine partie de leur composition.

L'importance de la forme, le souci de transmettre son état d'âme par le rythme des lignes et par la répartition des accents de taches noires, amenèrent les peintres de cette époque à préférer le monochrome.

Le professeur Taki veut voir dans ce goût pour les monochromes l'influence de la calligraphie : le problème nous semble plus profond. La calligraphie a eu son influence sur la technique de la ligne, d'où la ligne, ainsi que toute la technique, ont influencé le goût des Japonais : « le monochrome donne à tous les objets représentés une profondeur intense et en les détachant de la vie matérielle, met l'art au-dessus de la réalité. Toute l'importance de la forme se trouve concentrée dans le ton unique de l'encre de Chine, et la forme en soi produit sur le spectateur une influence très notable (1) ».

Ces monochromes, en dehors de leur technique spécifique, ont encore une composition qui est autre que celle des tableaux occidentaux. Le tableau est exécuté en quelques minutes, des croquis précédents, des compositions antérieures pour un tableau donné n'existaient pas. Toute œuvre précédente est en elle une préparation pour le tableau qui va être exécuté. Le peintre fait toute la composition du tableau dans son âme. En regardant le papier blanc ou la soie il a déjà devant ses yeux toute son œuvre ; « grâce à une pareille matérialisation de son idée, à ce moment de concentration, le peintre arrive à rendre son idée d'une manière beaucoup plus manifeste et expressive, que ne le font les artistes occidentaux dont la composition picturale évolue avec beaucoup plus de temps et moins de concentration spirituelle (2) ». La technique de la peinture à l'encre de Chine exigeait une certaine suite dans la répartition des tons. Le peintre commençait par les tons les plus pâles, couvrant tous les endroits où, d'après sa composition, ce ton devait s'y trouver. Ensuite il dessinait les contours et comme troisième étape il mettait les accents les plus foncés. Le peintre commençait pour ainsi dire par les fonds éloignés, puis il se rapprochait des choses visibles d'une manière plus nette. C'est toujours le même développement du tableau oriental — en partant du fond vers le spectateur, une habitude qui est entièrement opposée à la composition picturale européenne.

Dans son développement historique la peinture du paysage a connu l'emploi des différents pinceaux. Tout d'abord ce fut le pinceau fin, puis le pinceau plus large, ensuite une technique avec un pinceau qui permettait de faire presque du pointillisme, et ensuite des paysages dans un style de

(1) B. Christiansen — *Die Philosophie der Kunst.*
(2) Grosse. — *Das Ostasiatische Tuschbild*, pages 32-35.

croquis fait avec des brosses larges et sur des surfaces de soie ou de papier mouillés

On se rend compte aisément qu'un Chinois ou un Japonais, qui, dès l'enfance, avait l'œil habitué aux formes calligraphiques des caractères chinois, et qui pouvait lui-même tracer toutes ces lignes, était beaucoup plus touché de cette peinture monochrome que nous, Occidentaux qui n'avons pas eu cette éducation graphique. De plus, ces tableaux à l'encre de Chine étaient de dimensions moyennes ou plutôt petites, et on les regardait d'assez près, ce qui fait que les espaces laissés en blanc ou les accents noirs n'avaient pas cette lourdeur qu'ils pourraient avoir dans des tableaux de grandes dimensions.

Le moine Sesshû est le peintre le plus représentatif de ce style pictural. Il fut un grand artiste et un poète notable, avec la puissante volonté d'un moine bouddhiste. Ses œuvres souvent rehaussées par des couleurs sobres occupent une place unique dans l'art pictural du Japon.

Sesshû naquit en 1420 et entra plus tard comme novice dans le couvent de Shôkokuji à Kyôto. Son érudition, son goût poétique et ses talents de peintre lui permirent de prendre part aux jurys qui appréciaient les tableaux et les objets d'art que les ambassades des shôguns Ashikaga rapportaient de la Chine. C'est en regardant ces trésors que Sesshû a formé son goût. Son plus grand désir fut d'aller en Chine pour visiter tous les beaux sites glorifiés par les peintres. En 1467, à l'âge de 48 ans, Sesshû avec ses deux élèves Shugetsu et Shûko quittent le Japon pour aller en Chine. Arrivé à Ningpo, il descend dans un monastère chinois où ses connaissances profondes des doctrines de Zen, qu'il savait rendre d'une manière parfaite dans des poésies chinoises, lui valurent d'être nommé prieur. Mais Sesshû n'est pas satisfait de ce qu'il a trouvé en Chine à l'époque Ming et consacre ses loisirs à copier les œuvres de Hsia-Kouei et d'autres peintres des époques précédentes. Il fait des voyages dans les beaux sites de la Chine, puis remonte le Yang-Tse jusqu'à la capitale où l'Empereur de Chine le prie de peindre des panneaux dans son palais. Après trois ans de séjour en Chine, Sesshû revient au Japon, mais il ne va pas à Kyôto où les seigneurs divisés en deux partis ont recommencé la guerre civile en mettant l'ancienne capitale à feu et à sang. Il dirige ses pas vers la province de Bungo, dans l'île de Kyûshû connue pour sa belle nature et où il a des amis. Là, il passe une dizaine d'années. Puis il s'installe dans une petite cabane, près d'un couvent, à Yamaguchi, qui à cette époque était un des centres de la culture des lettres. Son amour pour la nature le poussait à poursuivre ses voyages et il partit bientôt à travers les provinces du Japon. Il mourut en 1506 à l'âge de 87 ans dans la province d'Iwami.

Ses œuvres sont nombreuses, mais encore plus nombreux sont les kakemono faux qu'on lui attribue. Son sentiment humain, son état d'âme par lequel il se sentait uni avec tout l'univers se reflètent dans ses tableaux. Comme un vrai disciple de la secte Zen, il a choisi pour son nom de plume deux caractères chinois d'une poésie philosophique : la neige et le bateau — la neige

symbolisant la pureté et le calme, et le bateau, l'âme humaine, car encore le grand moine Dôgen (1) a dit :

« Sur l'eau tranquille, sans même la trace d'une ride. Dans l'air calme « et comme mort, à l'heure sereine de minuit flotte libre un petit bateau.

« Vois : la pure clarté lunaire pénètre l'air et l'onde, et le bateau baigne « dans la pureté de la pâle lumière ».

Son âme artistique et philosophe, grâce à sa profonde connaissance des maîtres chinois de l'époque Song, et aux voyages qu'il a faits en Chine et au Japon, a acquis une grande richesse de formes picturales et a donné à ses œuvres une grande variété.

Sesshû a gardé dans sa technique toute l'importance de la ligne autant au point de vue rythme, qu'au point de vue valeur. Toute la dextérité du pinceau acquise par les études calligraphiques, se manifeste chez lui d'une manière très nette; de plus il n'ignore jamais les valeurs des blancs et des noirs, la répartition des taches est toujours calculée d'une façon remarquable.

Son tableau « Le son de la cloche dans un couvent », sujet maintes fois traité par les peintres de la Chine et du Japon, nous manifeste clairement la différence entre les deux civilisations occidentale et orientale. Vous vous souvenez du tableau de Millet : « l'Angelus ». (2) Dans un champ des paysans entendent l'angelus, ils se découvrent et font la prière, derrière eux à l'horizon on distingue le clocher du village. Tout le sentiment est rendu par l'attitude des personnes représentées au premier plan. C'est l'homme qui est le centre de cette œuvre. Chez Sesshû, c'est le soir qui règne sur un paysage montagneux, les roches lointaines se perdent dans la brume et les bateaux des pêcheurs se hâtent de rentrer avant la nuit. Derrière les montagnes apparaissent les toits d'un monastère et les indispensables pins aux troncs torturés. Sur la route nous apercevons un homme avec son serviteur se dirigeant vers le temple. Les sons de la cloche annoncent l'arrivée de la nuit. Le voyageur fatigué est content d'être près d'un lieu de repos. Le chemin est fini. Encore quelques pas et il sera dans le couvent. C'est l'heure où le jour quitte la terre pour céder sa place à la nuit (3).

Au point de vue composition cette œuvre offre un exemple significatif. A droite une roche comme suspendue. Ce détail se trouve dans la grande majorité des paysages de cette époque. Puis les taches noires des autres roches dont la composition est disposée en diagonale. Le bas du tableau s'achève par une autre roche d'un ton assez noir — c'est un trait caractéristique des paysages de Sesshû, qu'on trouve dans beaucoup de ses œuvres.

Les tendances de la secte Zen vers la concentration de l'idée humaine et de son expression par des phrases aussi courtes que possible, ont de même

---

(1) M. Anesaki. — *Quelques pages de l'histoire religieuse du Japon*, page 135.

(2) Cette comparaison est due à M. Binyon dans son livre : *Painting in the Far East*.

(3) Ce tableau est légèrement rehaussé de couleurs sobres, mais au point de vue de la technique c'est une œuvre typique exécutée à l'encre de Chine.



Coll. [illegible] M. Hosokawa (Tokyo).

Sesshû (1420-1506). — Paysage.

trouvé leur manifestation dans l'art pictural, dans les paysages monochromes exécutés d'une manière pour ainsi dire cursive. Le peintre élimine de son tableau tout ce qui est secondaire d'après lui pour rendre, par l'essentiel, l'état d'âme d'un moment donné. On a voulu donner le nom d'impressionnisme à ces peintures japonaises; à mon avis, c'est une appellation mal fondée. Il ne s'agit pas d'une impression fugitive, que l'artiste note sur la soie, mais d'une représentation qui n'est autre chose qu'une synthèse de plusieurs expériences. Le peintre tâche de la rendre de la manière la plus expressive en éliminant tous les détails qui pourraient distraire le spectateur et nuire à l'ensemble : les objets représentés sont plutôt notés que dessinés, car c'est l'ensemble de la peinture, le mouvement coordonné de toutes les parties, qui doit prévaloir.

Dans les paysages exécutés en cursive, les objets sont dessinés avec des lignes plus fortes, ce qui est le résultat de l'emploi de la brosse ou d'un pinceau avec un bout coupé. Le but principal du peintre consiste dans le souci de donner un ensemble harmonieux avec une distribution bien rythmée des taches noires et des parties non couvertes d'encre de Chine. Le paysage reproduit dans le IIe volume du Shimbitaikan fut exécuté par Sesshû à l'âge de 76 ans. Les montagnes dans la brume, les arbres sont tracés avec une grande sûreté de bras — (dans la peinture chinoise et japonaise de cette école, il était défendu de peindre en bougeant la main. La main restait immobile et c'était le bras qui donnait le mouvement au pinceau). Les tons noirs des objets dessinés étaient appliqués lorsque la.première couche était encore humide, ce qui donnait aux contours un flou, enveloppant la silhouette.

La personnalité de Sesshû se déploie dans toutes ses œuvres. Son état d'âme se révèle dans les courbes des lignes, sa volonté se manifeste dans leur rythme. Chez Sesshû, la ligne a toujours un caractère ferme et sûr, ce qui le rapproche du grand Ma-Yuan qu'il avait beaucoup étudié. Les plans couverts d'encre de Chine sont chez Sesshû moins souples que chez le peintre chinois Mou-ti, qu'il imitait souvent.

Les peintres qui ont suivi ce grand maître n'apportèrent rien de nouveau dans la peinture du paysage de ce style. Leurs œuvres furent d'une valeur médiocre.

L'époque des Ashikaga, avec son sentiment romantique, touchait à son déclin. A la fin du XVIe siècle de nouvelles conditions politiques, économiques et sociales créèrent une autre conception du monde chez les intellectuels et les guerriers. Les peintres sous l'influence du néo-clacissicisme de l'époque Tokugawa (1605-1868) cherchèrent d'autres formes pour leur art, le néo-confucianisme les poussait vers l'homme, vers les relations sociales. La peinture du paysage continue d'exister, mais elle n'occupe plus la place prépondérante parmi les sujets brossés par les artistes.

Le paysage a changé sa forme non pas à cause de l'impuissance des peintres, mais à cause du changement qui s'est produit dans leur âme. C'étaient des artistes qui avaient une autre conception du monde, qui se proposaient

d'autre but. Ils ont abandonné cette peinture, non pas à cause d'une incapacité technique, mais parce qu'ils n'en voulaient plus, car un bon peintre arrive toujours à représenter ce qu'il veut.

Les artistes de l'époque Ashikaga ont donné leur préférence aux paysages. La secte Zen les poussait vers la nature. Le papier et la soie qui absorbaient l'encre de Chine, les pinceaux aux poils rudes et les brosses ont notablement influencé leur technique.

Ainsi un musicien ne peut pas écrire de la même manière une œuvre musicale pour un quatuor à cordes que pour un grand orchestre.

Le monochrome en soi-même ainsi que ses dimensions moyennes exercèrent une influence sur la composition et ont contribué pour beaucoup à la formation du style cursif.

Pour nous, la valeur des paysages de l'époque Ashikaga réside dans la possibilité qu'ils nous donnent de participer à des manifestations d'art, où l'âme humaine dans son élan vers la vérité éternelle s'identifie avec l'univers.

Serge ELISSÉEV.

Les illustrations de cet article sont empruntées : Planche IX, au No 23 du Bijutsushûei, *Planche* X, *au 2e volume du* Shimbétaikan

L'IDÉE CHINOISE D'UN JARDIN [1]

C'est un fait qui, de prime abord, peut paraître étrange, mais qui néanmoins est profondément vrai, que la compréhension d'un jardin chinois nécessite la compréhension de la philosophie chinoise. Il est donc sage de jeter un coup d'œil sur le diagramme dessiné (d'après le fameux T'ai Tsi Tu du philosophe chinois Tchou Hi), par le Père Amiot, un Jésuite français qui a vécu en Chine au dix-huitième siècle ; diagramme qui éclaircit pour nous les brumes de cette philosophie.

Au centre du cercle supérieur on voit Shang-Ti, le Tout Puissant ; au centre du cercle inférieur on voit le Ts'i ou l'essence vitale, le souffle suprême de Shang-Ti grâce à qui le T'ai Tsi, c'est-à-dire le premier ou l'ultime principe, naît à la vie. Ce dernier produit les deux principes secondaires, le Yin et le Yang ou les principes positif et négatif dans la nature, d'où découlent toutes choses.

Le Yin ou essence négative correspond aux éléments féminins ; à la faiblesse et aux ténèbres ; ses symboles sont la terre et l'onde.

Le Yang ou essence positive correspond aux éléments masculins ; à la force et à la lumière ; ses symboles sont le ciel et le soleil.

La figure qui est au bas du diagramme et dont l'importance est capitale, est la représentation conventionnelle de ces deux principes.

Dans cette philosophie, l'homme ne tient pas la position suprême de Maître de l'Univers. Bien qu'il soit le plus important et le plus élevé des « Dix Mille Choses » (ou les Créations de la nature), il est cependant considéré comme l'une d'elles, et il trouve sa plus grande joie dans le lien de fraternité qui l'unit à ces choses.

Si une intelligence de cette philosophie est nécessaire pour se faire une

(1) Que ceux qui ont bien voulu me prêter leur collaboration trouvent ici l'expression de mes remerciements : Miss Douglas qui a su peindre avec un grand art les vues qui illustrent cet article ; M. Maurice Thiery, qui m'a aidée dans la traduction que nous avons faite d'anglais en français, et qui a bien voulu adapter en vers français quelques poésies contenues dans le livre « Fir-Flower Tablets » que j'ai fait avec la collaboration de Miss Amy Lowell.

Miss Amy Lowell, qui était si particulièrement douée, est morte le 12 mai dernier, dans sa propriété de B. Elle avait publié récemment une remarquable étude sur la vie du poète John Keats. — F. AYSCOUGH.

Illustrations, Planches XI, XII.

idée des jardins, elle est également nécessaire pour une compréhension de la peinture, de la poésie et surtout de la vie chinoise.

***

La seule intelligence de cette philosophie n'est cependant pas suffisante, car il faut avoir connaissance de cette curieuse superstition qu'est la croyance au Paradis Occidental où demeurent les Immortels. Les êtres humains peuvent atteindre à l'état désirable d'immortalité en vivant, dans les montagnes, une vie de contemplation. Quand la métamorphose est complète, ils sont transportés au paradis par un dragon, et là, ils cueillent les herbes magiques et vivent pour jamais dans un cadre enchanteur.

***

Il est aussi très important de considérer quelle était la vie menée par un membre de l'aristocratie chinoise avant la Révolution. La seule aristocratie qui ait jamais existé en Chine était une aristocratie d'intelligence. Tous ceux qui avaient passé leur examen de littérature pouvaient accéder à la classe officielle ; ces examens étaient ouverts à tous, aux pauvres comme aux riches ; seules en étaient exclues certaines classes sociales que les Chinois considèrent comme inférieures, telles que celles des acteurs, des coiffeurs, etc.

Après avoir occupé une position officielle, et après avoir atteint la richesse et un rang élevé, le fonctionnaire pouvait établir une « chia » ou grande maison patriarcale, dans laquelle trouveraient abri et hospitalité toutes les ramifications de son arbre familial. Pour un homme qui avait passé des années à étudier la littérature en vue d'examens futurs et qui, pendant des années, s'était imprégné d'art et de poésie, pour cet homme l'inévitable brouhaha de la « chia » devait être très fatigant. Il faut dire qu'il avait probablement aussi acquis une connaissance complète des Sept Beaux Arts, qui sont : la calligraphie, la peinture, le jeu du luth, le jeu d'échecs, la poésie, la dégustation du vin, et la culture des fleurs. Pour goûter pleinement ces joies rares, il lui fallait la paix, le calme, la douceur de l'amitié, et le charme de l'entourage. C'est pourquoi l'idéal d'un intellectuel est de se réfugier dans une maison de campagne, perchée au flanc de la montagne, où lui et ses amis pourraient se retirer à leur gré et laisser leurs cœurs (qui sont, bien entendu, regardés comme le siège de la pensée) battre à l'unisson du pouls harmonieux de la Grande Nature.

C'est en comprenant ce point de vue, universel en Chine, que nous serons aptes à donner une réponse à la question que comporte le sujet. L'idée chinoise d'un jardin est celle-ci : le jardin sera la reproduction aussi exacte que possible des aspects innombrables de la nature, et particulièrement de la retraite montagnarde où l'intellectuel a goûté autrefois les douceurs de la méditation.



Sesshû (1420-1506). — Paysage exécuté en 1495 dans la manière dite « genpitsu » appartenant au Temple Jishoin du Couvent Shokokuji, à Kyoto.



C'était un fait assez rare, du reste, que de voir un fonctionnaire s'isoler du monde ; et comme les femmes de Chine n'avaient pas accès à la retraite désolée de la montagne, leur curiosité naturelle était satisfaite puisqu'on transplantait, pour ainsi dire, la montagne, dans le plan qu'on traçait d'un jardin chinois.

En discutant le plan d'un jardin qu'il avait tracé de sa propre main, un savant chinois m'a dit : « Vous me demandez pourquoi un jardin est désirable ? Peut-être l'endroit où l'on vit, retentit de bruits chaotiques ; c'est pourquoi le cœur n'est pas ouvert. (Ceci est l'expression chinoise pour être en paix.) Quand un homme vient dans ce monde, il ressent trois grands besoins : la nourriture, les vêtements et une demeure. La nourriture et les vêtements doivent être variés et la demeure ne doit pas être monotone. L'homme aime la variété. Même celui dont l'intelligence n'est pas cultivée séjourne dans les montagnes, bien qu'il ne les apprécie pas toujours, mais l'homme raffiné en goûte immensément les délices. On trouve l'expression de cette idée dans le poème de Li T'ai-pö :

Réponse à un Rustre rencontré dans les montagnes.

Il demande pourquoi je viens percher là-bas,
Dans la colline calme et verte, aux tons de jade.
Je souris simplement et je ne réponds pas.
Mon cœur fleurit, heureux, sans bruit et sans parade.
Les pêchers font neiger leurs fleurs, profusément,
Couvrant d'un blanc tapis la surface de l'onde.
Et c'est une autre terre, un autre firmament ;
Ce n'est plus ce que l'homme appelle, ailleurs « le monde ».



« Ah », continuait le savant, « il n'est pas important qu'un homme soit riche pour créer un jardin, bien que, naturellement, il lui faille de l'argent, mais il doit être cultivé et avoir le sens de l'art. Il désire ardemment ramener les montagnes vers lui pour avoir une vue de la nature, et pour cela il lui faut un jardin. Si le site choisi est plat et banal, le jardin sera comme « coupé du bois ». Pour donner de l'intérêt, on devrait pouvoir embrasser un lointain horizon, et dans ce but on doit avoir des collines. Il n'y a pas de jardins sans collines. On doit aussi avoir de l'eau. Les hautes collines d'où coulent les eaux ont toujours des torrents sur leurs flancs et autour de leur base. Cela doit être également représenté dans le jardin. On peut dire d'après la nature de ces collines faites à main d'homme, d'après l'aspect naturel ou artificiel des torrents, si le savoir d'un homme est profond ou superficiel. »

Beaucoup de jardins historiques ont existé dans le Céleste Empire quoique

l'opinion publique, toujours si puissante en Chine, n'ait jamais toléré que le jardin empiétât sur la terre cultivable. Les jardins, quoique pleins de collines, de lacs, de vallées et de panoramas, n'occupent en réalité qu'un très petit espace, et nos jardins d'occident avec leurs vastes gazons et leurs larges bordures ne seraient jamais tolérés en Chine, où l'agriculture tient une place capitale.

A ce propos, il est intéressant de rappeler que la classification chinoise du système social est ainsi : les Savants, les Agriculteurs, les Laboureurs, les Commerçants. Vous voudrez bien remarquer que les soldats, les marins et les autres classes que nous honorons, ne sont même pas mentionnés dans la classification sociale.

Soochow, Hangchow et Wusih sont des villes renommées pour la beauté de leurs jardins ; à Shanghaï également on trouve les restes adorables d'un jardin fameux. Les annales de cette cité nous racontent que l'espace compris au nord du Temple du Gardien de la Cité était un jardin primitivement dénommé le Jardin du Sans-Gêne et appartenant à un certain Pan En qui l'avait créé pour le plaisir de sa mère. Les Annales citent les propres mots de Pan En, que voici :

« A l'ouest de ma maison, il y avait d'abord un jardin potager, des champs et des arbres. En l'année 1559, ayant terminé ma fonction au bureau des Cultes, à Pékin et ayant devant moi une certaine période de loisir, j'ai ramassé quelques rochers et j'ai demandé à des ouvriers de les disposer à mon gré. J'ai creusé une mare, construit un pavillon et planté des bambous. »

Les quatre choses que mentionne Pan En, c'est-à-dire, les rochers, les mares, les pavillons et les bambous peuvent être considérées comme les piliers d'un jardin, piliers sur lesquels repose tout le reste. Mais revenons-en au récit du vieux fonctionnaire :

« Pendant vingt ans j'ai continué à édifier un jardin. Sur un siège je me suis assis, avec une pensée j'ai pensé, et d'un bon repos je me suis reposé ; mais ce n'était pas encore le seul. A la fin de cette période, j'ai pris ma retraite et j'ai donné tout mon cœur à cette affaire. Toute ma pensée a été pour le jardin. J'ai acheté une quantité de champs, et j'en ai consacré les produits à embellir mon jardin. A l'est j'ai élevé plusieurs bâtiments de deux étages pour étouffer les rumeurs et les bruits de la ville. Au centre, j'ai placé une porte sur laquelle une plaque portait les mots de « Jardin du Sans-Gêne ». Il y avait encore une porte quelque part à l'ouest où s'étalait l'inscription que voici : « La beauté pénètre petit à petit ». Plus loin, au fronton d'une arche, on voyait écrit : « La place de l'homme est dans le ciel des immortels ». Au nord de l'arche se dressait, comme curieux exemple du travail de la nature, un rocher merveilleux ».

Notons, en passant, que le rocher parfait doit en Chine posséder les qualités suivantes : il doit être maigre, ridé, hideux comme un épouvantail et criblé de trous.

Le rocher dont parle Pan En a disparu, mais dans la ville chinoise de

Shanghai se dresse encore un rocher fameux qu'on appelle « l'Etoile de la Littérature ».

Mais poursuivons le récit :

« Derrière une grande salle perchait au bord de l'eau une petite maison avec une grille rouge, où l'on pouvait s'accouder pour donner en pâture aux poissons des gâteaux de farine. On l'appelait « le Kiosque des joyeux poissons. »

Après bien des détails, Pan En parle d'un grand étang couvert de lotus, et d'un ruisseau fleuri qui coule de « l'est à l'ouest », et qu'on peut encore contempler aujourd'hui. Et Pan En termine son récit par ces mots :

« Quoique je ne dûsse pas le dire moi-même, les autres ont comparé mon jardin à la fameuse retraite du poète Wang Wei. »

Une légende raconte que l'Empereur, ayant entendu vanter les splendeurs du jardin de Pan En, vit d'un mauvais œil un sujet se permettant une telle magnificence, et que Pan En jugea prudent de rendre public l'accès de son jardin. Les annales au contraire ne rappellent pas ce fait, mais entre autres détails elles mentionnent une salle que Pan En a fait construire quand il eut atteint l'âge de quatre-vingts ans. Il dénomma cette salle « la Salle des Quatre Vieux ». Trois de ces quatre vieux étaient ses frères qui dépassaient chacun soixante-dix automnes. Quant au quatrième, c'était Pan En lui-même.

En 1861, des maisons étrangères furent bâties pour abriter les soldats d'occident. Les collines de rochers qui ornaient les jardins furent mises en pièces pour remplir les étangs et servir ainsi de bases solides aux constructions nouvelles. Les annales se ferment avec ces mots mélancoliques : « Depuis lors, à quels endroits s'élevaient les collines, à quels endroits s'étendaient les mares... on ne peut pas le savoir. »

Poème écrit peu de temps après que la gloire du « Jardin du Sans-Gêne » se fut évanouie.

En un clin d'œil ont fui les gloires éphémères...
On ne retrouve plus que les douces lumières
Qui baignent lac et monts d'adorables couleurs.
Mais, hélas, il n'est plus de frou-frou dans les fleurs ;
Les femmes n'y vont plus dans leurs étoffes claires,
Exhalant le parfum de leurs gazes légères.
Tous les rêves sont froids. Adieu, jours de chansons
Et musique naissant du shêng aux jolis sons,
Que l'on jouait, dans les bateaux, au clair de lune.
Le coquet pavillon, à l'heure où vient la brune
Laisse entrer les rayons de l'astre agonisant —
Une épingle d'argent, par terre, est là, gisant...
Le vieux pont est brisé ; les grands saules se meurent,
En éventant les brouillards d'automne qui pleurent.

Le neuvième jour de la neuvième lune, le Jardin du Sans-Gêne présente un aspect extraordinaire. On y entre gratuitement, et une foule bigarrée d'hommes, de femmes et d'enfants de tout âge et de toute condition l'envahit, et couvre les sentiers et les collines rocheuses. La ferme croyance que l'ascension d'une colline en ce jour particulier est un certificat de santé pour l'année qui suit a son origine dans la légende suivante :

Au commencement de l'ère actuelle vivait dans la cité de Ju-nun un certain Houan-Tsing, à qui son ami Fei Chang-fang dit un jour : « Le neuvième jour du neuvième mois une calamité fondra sur la ville. Il te faut prendre un sac et le remplir avec une certaine plante. Pends-le à ton bras ; monte ensuite avec ta famille au sommet d'une montagne et bois du vin de chrysanthème. Vous serez tous ainsi hors de danger. » Houan-Tsing obéit, et à son retour il trouva morts toutes les volailles et tous les animaux « Ils ont péri à ta place » lui dit Fei Chang-fang. Et depuis, la coutume de grimper sur une colline en ce jour fatidique a été universellement observée. Ceux qui peuvent se le permettre, mangent même des crabes et ornent leur table d'un vase de chrysanthèmes jaunes.

En plus de ce « Jardin du Sans-Gêne » qu'on appelle Jardin Occidental, il y a, à Shanghaï, un Jardin Oriental ou Jardin Intérieur, qui fut créé en 1710. Celui-ci est entretenu par la corporation des banquiers. Il a été récemment renouvelé à la perfection, et on en a fait un véritable joyau.

***

Après avoir considéré les jardins d'un point de vue général, entrons maintenant dans certains détails « d'ameublement », si j'ose m'exprimer ainsi. On prépare des places définies pour certaines fleurs et, en transposant le proverbe, on pourrait dire « chaque fleur à sa place ». Les arbres fruitiers sont soigneusement placés ; les pivoines sont étagées en terrasses ; les lotus s'épanouissent dans leurs mares ; et les chrysanthèmes et les orchidées poussent généralement dans leurs pots, entourés d'un soin minutieux.

Il m'a été impossible de trouver un traité sur les jardins, ce qui est facile à comprendre, puisque la création d'un jardin est le fruit d'une ardente imagination ; mais il y a de nombreux ouvrages relatifs à la culture des fleurs. Un écrivain de la dynastie Yuan, qui régnait au temps des croisades, a divisé les pivoines en trente-neuf variétés. Antérieurement, au début du onzième siècle, Liu Ming écrivit un ouvrage sur les chrysanthèmes, les divisant en trente-cinq variétés.

Les expositions de fleurs sont très populaires. Les plus importantes sont les expositions de pruniers nains, de chrysanthèmes, de pivoines, de melons et surtout de *lan houa.*

Les *lan houa,* petites fleurs raffinées au parfum délicieux, sont divisées en deux classes principales : la première qui éclot au printemps, et la seconde en automne. Les pétales de ce bijou sont étrangement variés.

Dans les expositions, les plantes de *lan houa* sont dressées sur des étagères surélevées. Le culte du peuple est si grand pour ces fleurs que, lorsque les bateaux reviennent des montagnes avec une abondante moisson d'orchidées,





En haut « . Il doit être maigre, ridé, hideux comme un épouvantail .
En bas « J'ai creusé une mare, construit un pavillon et planté des bambous .

les amateurs envoient leurs domestiques au devant de ces odorantes cargaisons. Ils risquent l'achat de tout un bateau, rien que pour la délicate surprise de trouver par hasard une toute petite fleur d'une variété nouvelle. Le peuple adore les fleurs de pêcher, etc., en grandes branches.

Les chrysanthèmes sont dotés de noms charmants et raffinés. Le bouton jaune, celui qui se rapproche de la forme sauvage, s'appelle « Ciel plein d'étoiles », et le grand mauve échevelé se nomme « Ivre du vin fait de pêches des Immortels ».

Chaque fleur a une appellation spéciale et poétique, et il serait trop long de les énumérer toutes.

Les melons dont j'ai déjà parlé sont arrangés d'une manière quasi rituelle. Ceux qui sont réservés à l'usage de la grande salle sont placés sur des assiettes, trois en bas et un en haut, selon la forme pyramidale, mais pour la bibliothèque ils reposent dans des bols de grande valeur sur un tapis de riz ou de sable blanc.

L'« ameublement » d'un jardin, en dehors des plantes et des arbres, des rochers et des mares, que fournit la Nature mais que l'homme transplante, l'ameublement d'un jardin, dis-je, est très varié. La partie la plus importante en est formée par les inscriptions et les fresques enchassées qui embellissent les différents murs et bâtiments. Les murs ornementés sont d'un intérêt tout spécial. Ils sont de deux sortes. D'abord les murs dont les ouvertures aux formes fantastiques laissent une petite échappée sur l'horizon, et ensuite ceux dont la surface minutieusement préparée permet aux invités de peindre une scène de la nature ou d'écrire un poème. Ces derniers portent à leur fronton des figures d'argile représentant des scènes historiques, dont l'authenticité est parfois sujette à caution ; on voit, par exemple, un héros en costume de la dynastie Theou, qui livre bataille à un adversaire habillé dans le costume de la dynastie T'ang, laquelle régnait mille ans plus tard.

Les maçons, qui ne sont pas des gens éduqués, suivent leur propre fantaisie, et pourvu qu'ils fassent des figures pleines de vie, le propriétaire est satisfait. Les Chinois ont un proverbe qui dit : « L'ornement n'a pas d'ordre défini ; s'il apporte de la distraction, c'est suffisant ».

Les murs surmontés de dragons sont très populaires, et la sinuosité du corps de serpent évoque la sinuosité des collines Dans le jardin intérieur, il y a une tête de dragon très bien modelée ; la bête semble vouloir avaler le crapaud à trois jambes qui vit dans la lune. Le symbole absolu de ce groupe demeure obscur. Mais la légende a beaucoup inspiré les poètes qui, en parlant de la lune, l'appellent souvent le « chan », ce qui veut dire « le crapaud à trois jambes ».

Li T'ai-pö y fait allusion dans son poème : « En regardant la lune après la pluie ».

« Les gros nuages noirs, en cascade de pluie
Ont fondu sur la ville, et l'horizon mouillé
Découvre à mes regards une plaine éclaircie.
Ouvre la porte. On voit le crapaud à trois pieds

La lune, qui sourit en neigeant sur les choses...
La rivière apparaît comme un ruban d'argent.
Et la lune se lève au sommet des monts roses
Qui semblent regarder avec un grand œil blanc.
La lune maintenant luit sur la mer bleutée,
Qu'elle fait palpiter de délicats frissons
Et j'aime tellement sa rondeur argentée
Que jusqu'à l'aube, heureux, je chante des chansons. »

Probablement, la description la plus fameuse et la plus vivante d'un jardin chinois est celle qui se trouve contenue dans ce roman indigène « le Rêve de la Chambre Rouge ». Ce conte, écrit en cent vingt chapitres, raconte l'histoire d'une famille riche nommée *Tsia*, dont le fils *Pao Yu* ou Jade précieux, garçon très doué, est le héros. Une fille, *Yuan Tchong*, devient *Fei*, ou Impératrice Consort, c'est-à-dire, celle des femmes de l'Empereur qui vient immédiatement après l'Impératrice. Selon les rites, il est nécessaire que lors de son accession à cette haute fortune elle aille rendre visite à ses parents, et c'est en honneur de cette visite que le jardin est agrandi et nouvellement décoré.

Je vais me permettre de vous lire quelques passages de ce conte original, pour lequel je me suis servi d'une traduction remarquable, faite par M. Joly, Consul d'Angleterre.

« A partir de ce jour, on embauchait, en aussi grand nombre que possible, les ouvriers de chaque métier, et on entassait sans arrêt comme on apportait sans répit, les articles d'or, d'argent, de cuivre et autres métaux, aussi bien que de la terre, du bois, des tuiles et des briques.

Les rochers et les arbres, n'étant pas en nombre suffisant, étaient transportés sur le devant. Toutes ces transformations avaient lieu sous la direction absolue d'un certain vieillard du nom de Hou, homme de qualité et surnommé « le fils des collines et des landes ».

Les tablettes et les inscriptions présentaient une difficulté, car selon la coutume c'est l'Impératrice Consort qui devait les écrire. Cependant, comme dit la famille : « Si nous avions à attendre l'arrivée de Son Altesse pour lui demander d'honorer nos terres de sa visite — avant qu'elle compose les inscriptions, un paysage si vaste, avec tant de pavillons et de kiosques, même s'il est peuplé de fleurs, de saules, de rochers et de ruisseaux, ne sera pas le cadre suffisant à sa beauté, s'il y manque le caractère des devises. »

Alors on proposa de faire visiter le jardin à plusieurs membres de la famille et de faire écrire au jeune Pao-Yu des inscriptions temporaires. Ce plan fut approuvé et la compagnie s'en fut vers la porte du jardin. Le maître de la maison dit : « Veillez à ce que la porte du jardin soit fermée un moment, nous verrons le dehors et ensuite nous entrerons. »

Tsia Tchêng, le père, regarda d'abord droit devant lui vers la porte et embrassa du regard une enfilade de cinq appartements. Les tuiles cylindriques des toits ressemblaient aux dos des anguilles de vase.

Les murs étaient peints à la chaux, et rien de ces couleurs disparates et éclatantes alors à la mode, ne frappait le regard. Il en ressentit naturellement une grande joie et quand il demanda que la porte fût ouverte, une ligne de collines qui masquaient l'horizon s'offrit à la vue de chacun.

« Sans ces collines », expliqua Tsia Tchêng, « tout ce que contient le panorama, éclaterait à vos yeux dès que vous auriez fait un pas dans le jardin et alors, dites-moi, où serait le plaisir? «

« Parfaitement », répliquèrent les invités. « Mais sans les larges collines et les ravins dans le cœur, comment pourrait-on avoir de tels trésors d'imagination? »

Alors, jetant un regard devant eux, ils aperçurent des rochers blancs et rugueux, semblables à des démons ou à des bêtes sauvages, les uns croisés, les autres en hauteur ou en largeur, et, dans ces masses, comme l'intestin d'un mouton, serpentait un petit sentier.

On nous décrit ensuite minutieusement la promenade, on pourrait même dire l'excursion de la famille dans le jardin, et on nous raconte toutes les discussions relatives aux devises convenables. Les oncles de l'hôte admiraient celles que Pao Yu avait suggérées, mais son père portait un jugement sévère en disant, « Vous devriez vous moquer de lui — et rien d'autre ». Cependant Pao Yu composa une paire de tablettes à antithèses, de sept mots chacune :

« Les saules sur le bord du sentier tortueux, et les trois perches du vert bambou échangent leurs tons de martin pêcheur.

Les fleurs sur les rives opposées, remplissent d'un même parfum la distance qui les sépare. »

Tout en continuant la promenade, on est arrivé à un petit kiosque entouré de bambous: « Cet endroit », observa Chia Chêng, plein de sourires, « est plaisant en vérité, et si on pouvait, par une nuit de lune, s'asseoir sous le saule et se plonger dans l'étude, on ne gâcherait pas sa vie ».

On demanda au jeune Pao Yu une autre paire de phrases à antithèses, et celui-ci récita :

« Le thé de l'antique urne à trois pieds est consommé, mais la sombre fumée s'élève encore ;

Le jeu d'échecs près de la tranquille fenêtre est terminé

Mais les doigts portent encore la froide empreinte des figures de pierre. »

La description se poursuit jusqu'au point culminant de l'histoire, où sa Majesté Impériale arrive.

Après son arrivée, elle procéda à un changement de toilette dans un pavillon noyé dans la verdure ; après quoi elle alla respirer l'air du jardin, où elle fut caressée de l'odeur de l'encens et éblouie de la coloration des fleurs. Le saule, l'amandier et tout le bouquet des arbres, étaient du fait de l'hiver, dépouillés de leurs fleurs et de leurs feuilles, mais des fleurs de soie et de papier de riz avaient suppléé au deuil de la nature. De chaque branche se balançaient d'innombrables lanternes. C'était comme un monde de cristal, de perles et de pierres précieuses.

Yuan Tchong remarqua les diverses tablettes mais avait grand' hâte de voir ses parents. A leur vue, elle éclata en sanglots, et son émotion gagna tous les siens.

« Hier, on m'a envoyée, dit-elle, dans ce palais, où nous nous sommes cachées aux regards du monde, et aujourd'hui, après d'immenses difficultés, je suis revenue dans ma maison natale. Les familles de paysans, ajouta-t-elle, se nourrissent de leurs choux salés et se vêtissent d'étoffes de coton ; mais ils peuvent naturellement jouir entre eux des liens du sang. Nous, hélas, quoique nous soyons d'un même os, et de la même chair, nous sommes, avec tout notre luxe et nos honneurs, obligés de vivre à part, et cet éloignement tue le bonheur. »

Après avoir visité le jardin et avoir goûté la splendeur du panorama, l'Impératrice Consort admira les poèmes écrits par Pao Yu et par les autres.

Il y eut ensuite une représentation théâtrale et une distribution de présents.

Puis les ennuques annoncèrent : « Il est déjà trois heures moins le quart et s'il plaît à Votre Majesté, Votre Majesté pourra monter dans son char impérial. »

Sa mère et les autres intimes avaient tellement pleuré à l'idée d'une séparation définitive que les sanglots s'étouffèrent dans leur gorge. L'Impératrice avait eu beau les consoler, leur dévoilant la grâce suprême que l'Empereur lui avait accordée en lui permettant de recevoir sa famille au palais, une fois par mois, mais rien n'arrêtait les larmes des siens. Cependant les usages de la Maison Impériale étaient plus forts que le sentiment. On ne pouvait pas les enfreindre, et Yuan Tchong n'avait d'autre alternative que de faire taire l'angoisse de son cœur, de monter dans son char et de partir vers sa destinée.

Les descriptions de jardins chinois et les histoires qui s'y rattachent sont, à proprement parler, innombrables, et je me trouve moi-même confondue devant leur multiplicité. Les jardins de plaisance du clan *Hou*, dans les murs de Nanking, sont délicieux. Il y a une terrasse charmante dans le jardin de *Hou*, et un lac ; on y voit aussi une chapelle, de nombreux pavillons, des rochers bien empilés les uns sur les autres, et un des murs les plus exquis qu'il m'ait jamais été donné de voir. Ce mur est percé d'ouvertures qui affectent la forme de papillons et tout le dessin en est des plus originaux.

Les rochers naturels les plus fameux en Chine se trouvent dans la forêt du Lion, à Soochow ; c'est un jardin qu'on est, heureusement, en train de restaurer d'une manière magnifique. Les rochers y sont tout à fait remarquables, et furent, à l'origine, placés dans leur position actuelle par l'artiste Ni Tsan, qui vivait au quatorzième siècle. Ce dernier était un homme timide, nerveux, aux dispositions d'anachorète, vivant sa vie loin du monde, et les Chinois considèrent ses esquisses de plantes, et particulièrement d'arbres nus, comme incomparables. Cet artiste a aussi dessiné un autre jardin fameux, à Soochow qu'on appelle le jardin « Revenu », et du charme duquel je me permettrai de vous donner une idée en vous lisant quelques phrases d'une traduction, que j'ai faite, d'une inscription gravée sur pierre et exposée dans le jardin même. Les photographies reproduites ici ont été prises par moi, il y a



« Il y a une terrasse charmante dans le jardin de Hu... »



« ... Et si on pouvait par une nuit de lune, s'asseoir... »

L'IDÉE CHINOISE D'UN JARDIN

Planche XII

deux ans, lors d'une visite que j'ai faite à ce jardin. Voici la traduction de cette inscription, laquelle est d'un écrivain fameux, Shên Te-T'ien, qui a visité le jardin vers le milieu du dix-huitième siècle. Il dit :

« La première fois que j'ai visité le jardin, je ne l'ai pas vu d'une manière complète car j'étais obligé de partir pour Pékin ; mais quelques années plus tard je suis revenu et je me suis promené dans le jardin pour la seconde fois.

Il me semblait que les collines étaient plus hautes, les mares plus profondes et les pics plus nombreux. Les nuages du ciel se reflétaient sur la surface de l'eau. C'était encore plus joli qu'autrefois. L'endroit était bien le vieil endroit, mais les sentiers tortueux, les courbes des mares semblaient en nombre plus grand. C'était comme si mes yeux les voyaient pour la première fois.

Les hautes branches des arbres, en se pressant l'une contre l'autre, empêchaient les rayons du soleil de pénétrer ; les basses branches écrivaient des caractères sur le miroir de l'eau. Le seigneur du jardin préparait du vin et en offrait à ses hôtes ; on chantait des chansons, on bavardait et on jouissait de l'heure. Les oiseaux volaient, les poissons nageaient ; c'était comme aux temps très anciens où ni poisson ni oiseau n'avaient crainte de l'homme.

Je comptais sur mes doigts qu'il y avait quatre ou cinq ans depuis que le jardin avait repris sa beauté première, et c'est pourquoi nous l'avons nommé « Fou », c'est-à-dire « Revenu ».

Je vais, si vous le voulez bien, vous parler pour terminer, de ma visite personnelle à ce même jardin.

D'abord je suis entrée dans une cour carrée qui semblait complètement envahie par une gigantesque glycine. Il était impossible de dire avec certitude l'âge de cet arbre, dont l'énorme tronc, couvert de mousse et tortueux comme un corps de dragon, pouvait avoir, il y a mille ans, plongé ses racines dans le sein de la terre. La cour, cependant, ne fait plus partie du Fou Yuan ; pour atteindre le jardin « Revenu », on doit descendre le long d'une allée étroite, qui court au pied des murs. Le jardin est beaucoup plus petit qu'aux jours de sa perfection, et il est maintenant dans un état de triste abandon. Malgré tout, dans la claire et métallique lumière d'un jour de printemps, son charme est infini, et il réalise à merveille l'idée type d'un jardin chinois, qu'une jeune fille du pays avait essayé d'exprimer au cours d'une composition anglaise où la pauvre enfant s'évertuait. Voici ce qu'elle écrivait : « Un jardin chinois est quoi ? Il y a beaucoup de définitions qu'on peut sortir. En un mot, c'est la large assemblée de beaucoup de beaux paysages, comme des lacs, des montagnes, des ponts, des oiseaux qui chantent, des poissons d'or, des animaux sauvages, des ruines anciennes, et ainsi de suite, avec des kiosques magnifiques bâtis très adéquatement. » Et c'est bien vrai !

Le but capital de la conception et de la réalisation du jardin chinois est de garder pour toujours au cœur de l'homme l'idée de son identification avec le *Yin et le Yang*, ainsi qu'avec le grand *T'ai Tsi*, l'Esprit du Créateur en qui toutes les choses ont leur être.

FLORENCE AYSCOUGH.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

743. — *Milarépa : ses crimes, ses épreuves, son nirvâna*, traduit du tibétain avec Introduction, Notes et Index des noms propres par Jacques BACOT, pro fesseur à l'Ecole des Hautes-Etudes. 40 bois de Jean BUHOT. Un vol. in-8°, 300 pp., 30 frs. — Editions Bossard 1925.

Ce livre, onzième de la *Collection des Classiques de l'Orient*, se distingue de tous les autres par quelque chose d'humain, de vécu, d'individuel, qui est assez rare dans la littérature asiatique. Il était difficile de trouver un titre assez bref qui répondit exactement à son contenu. A la demande d'un de ses disciples, Milarépa, ermite, poète, et magicien (XI[e] siècle), raconte sa vie ;Rétchung ne reprend la parole qu'au dernier chapitre pour raconter les œuvres et la mort du saint, épisode qui est d'ailleurs sublime. Il est bien possible que le texte de Rétchung reproduise très exactement les paroles de son maître ; en tous cas, nombreux sont les détails qu'on n'invente pas, et qui sont profondément émouvants. Au moment, par exemple, où le jeune Milarépa doit quitter son maître Marpa et sa femme qui le traitaient comme un fils, il est difficile de ne pas se sentir avec eux le cœur déchiré. Ces gens qui vivent dans l'absolu savent encore rire et pleurer. Il y a des passages d'un comique très fin et que la plume spirituelle du traducteur n'a pas alourdi.

L'introduction est aussi très personnelle ; elle est, pourrait-on dire, d'actualité, puisque cette âme asiatique dont tout le monde voudrait connaître le fin mot, personne ne l'a comprise avec une sympathie plus pénétrante que M. J. Bacot

Comme celui-ci avait rapporté de ses voyages trois peintures qui illustrent précisément la *Vie* et les *Chants* de Milarépa en tableautins juxtaposés à la façon des images d'Epinal, le graveur s'est borné à copier certaines de ces compositions, en totalité ou par fragments, mais toujours avec fidélité.

Les Arts et Métiers de l'Inde et de Ceylan par Ananda K. COOMARASWAMY. Trad. de l'anglais. Un vol. in-8° 200 pp., 225 illustrations (sans indication de prix). — Vromant et C[ie], 3, rue de la Chapelle, Bruxelles, et 37, rue de Lille, Paris, 1924.

Voici un livre excellent et qui répond à un besoin général. L'indianisme français ne s'est guère occupé des questions artistiques que dans des ouvrages très spéciaux dont le profane ne peut retirer qu'une documentation fragmentaire. Le savant conservateur des Collections Orientales du Musée de Boston, l'auteur des excellents essais réunis sous le titre *La danse de Çiva*, est véritablement, parmi tous nos contemporains, un des plus désignés pour faire comprendre à l'Occident les arts de l'Asie. Ce n'est d'ailleurs pas un commentateur verbeux ; il sait dire l'important avec une concision assez mordante, et sans faire de littérature, il nous donne sous une forme agréable une foule de renseignements et de faits intéressants. L'art « mogol » qui occupait à peu près tout le livre de Maindron, est ici réduit à la portion congrue (un sixième du livre) ; il est vrai que depuis trente ans, les travaux de l'archéologie ont révélé à tout le monde une Inde que les sanscritistes seuls pouvaient auparavant deviner.

Les illustrations sont petites, mais copieuses et bien choisies ; la transcription des noms propres ne suit malheureuse-

ment aucune règle ; la traduction est très satisfaisante.

Les Editions Bossard annoncent du même auteur un petit ouvrage : *Pour comprendre l'art hindou*, qui, bien loin de faire double emploi avec celui-ci, pourra lui servir d'introduction.

739. — Nalini Mohon CHATTERJI, de l'Université de Calcutta, *Krishna, légende hindoue*. Trad. de l'anglais par Jacqueline André. Un vol. in-8° carré, 6 frs. — Fischbacher, 1924.

Le *Krishna* de N. M. Chatterji méritait d'être présenté au public français qui a accueilli avec tant d'empressement les œuvres du grand Tagore. Ses beautés, qui rappellent celles d'Eschyle ou de Sophocle, n'ont pas souffert dans cette traduction élégante. C'est sous la forme d'un poème dramatique, une paraphrase libre de la légende bien connue. Cette œuvre fait grand honneur à la littérature hindoue contemporaine.

742. — Kikou YAMATA. *Masako*, roman. 1 vol. 7 fr. 50. — Stock.

Les *Amis de l'Orient* connaissent la charmante romancière qui a bien voulu, l'an dernier, composer devant eux quelques arrangements floraux — éphémères chefs-d'œuvre — pour illustrer la conférence du Com[t] Guette. Dans ce livre exquis, elle nous parle du Japon comme personne n'en a parlé avant elle ; qui saurait d'ailleurs mieux qu'une jeune fille japonaise élevée en France, nous révéler certains aspects graves et tendres des fiançailles et du mariage japonais ? Mais pour notre part, nous regrettons un peu la forme du roman, car l'intrigue est trop ténue pour avoir une vie propre, et elle détourne un peu notre attention des paysages et tableaux de mœurs qui sont décrits avec beaucoup de charme et d'originalité.

Chinese Art. An Introductory Review of Painting, Ceramics, Textiles, Bronzes, Sculpture, Jade, etc, by ROGER FRY, BERNARD RACKHAM, LAURENCE BINYON, W. PERCEVAL YETTS, A. F. KENDRICK, OSVALD SIRÉN, W. W. WINKWORTH. — Published for the *Burlington Magazine* by B. T. Batsford, Ltd, 94 High Holborn, London. — Un vol. in-4°, 80 pl. en noir et en couleurs, 25 shillings.

Très beau volume, dont toutes les pages, même celles de la publicité, sont intéressantes et utiles. En Angleterre on compose souvent un seul et même livre avec la collaboration de plusieurs compétences ; un sujet trop vaste se trouve alors traité un peu sommairement, faute de place, et de façons parfois un peu disparates. M. Roger Fry cherche à analyser les caractéristiques de l'art chinois ; étant lui-même peintre de talent, il en parle tout autrement que ne ferait un archéologue ou un antiquaire. La céramique et les jades sont traités dans le même esprit par MM. B. Rackham et W. W. Winkworth respectivement. Par contre, l'article sur les bronzes par M. W. P. Yetts est plutôt documentaire. M. O. Sirén nous donne un avant-goût de son important ouvrage sur la sculpture chinoise, dont MM. Van Oest et C[ie] ont mis sous presse une édition française. Les illustrations sont très bien choisies. On trouve à la fin du volume des cartes de la Chine à l'usage des historiens d'art, des fac-similé de dates, de formules dédicatoires, d'emblèmes usuels, de sceaux, etc., ainsi qu'un utile tableau chronologique des dynasties.

Bronzes antiques de la Chine appartenant à C. T. Loo et C[ie], par M. TCH'OU TÖ-YI, avec une préface et des notes de M. Paul PELLIOT, membre de l'Institut. Un vol in-4° jésus, 72 pp. de texte, 40 planches en héliotypie en deux teintes : 150 frs. — Van Oest.

Cet album nous parait réaliser à un prix modique la perfection du genre. Les planches rendent pour ainsi dire palpables les plus délicates caractéristiques de la surface du bronze, et sont une caresse pour l'œil. Le filet bistre qui les entoure est une innovation heureuse. Il serait superflu de vanter la valeur scientifique de l'ouvrage.

On peut constater à l'Exposition des Arts Décoratifs que le Japon possède actuellement une pléiade d'artistes fondeurs qui s'inspirent avec plus ou moins de bonheur de ces antiques modèles.

SEGALEN, Gilbert de VOISINS, LARTIGUE. *Mission Archéologique en Chine*. Atlas, tome I : Sculpture, monuments funéraires (Chansi et Sseu-tch' ouan). — Geuthner.

Cet album contient 58 planches admi-

rables, une préface du Com[t] Lartigue, et une table des planches, précédée d'un bref commentaire. La présentation de l'ouvrage est digne de tous les éloges. C'est, avant tout, un instrument de travail pour les spécialistes, mais tous les amateurs d'art apprécieront les magnifiques reproductions de morceaux célèbres, des animaux fantastiques des sépultures T'ang, par exemple.

740. — Ferdinand OSSENDOWSKI, en collaboration avec Lewis Stanton PALEN. *L'Homme et le Mystère en Asie.* Trad de l'anglais par R. RENARD. Avec une carte. — Plon 1925.

Nous n'étions point parmi les nombreux admirateurs de *Bêtes, Hommes et Dieux*, mais dans le présent volume la fumisterie est plus outrée, elle est poussée à la charge, et ce feu roulant de galéjades est vraiment divertissant. On peut lui prédire un énorme succès.

PÉRIODIQUES

741. — *Les Appels de l'Orient* (Cahiers du Mois, 9-10). Un vol. : 10 frs. — Emile-Paul Frères, 14, rue de l'Abbaye.

Ce volume de plus de 400 pp., très bien présenté, se compose surtout de réponses à une enquête sur les rapports entre l'Orient et l'Occident, sur la possibilité de leur compréhension réciproque, et sur le résultat qu'on peut en attendre pour la culture française. La grande majorité des personnalités interrogées déclare que nous avons le devoir de mieux connaîtrel'Orient. M. Henri Massis, dont une boutade avait justement servi de prétexte à cette enquête, précise sa pensée, et il se trouve que tout le monde est d'accord. M. Paul Dermée ne semble connaître de l'Orient et du Musée Guimet que la répugnante et populaire «Momie de Thaïs». L'Orient contient tout de même autre chose que des vieilleries : c'est même sa jeunesse perpétuelle et l'inconnu de ses immenses réserves qui le rendent inquiétant....

M. Senart *, M. Sylvain Lévi *, M. Bacot *, M. Masson Oursel * et quantité d'autres orientalistes et écrivains bien connus de nos lecteurs ont répondu assez longuement à cette enquête, de sorte que ce volume continue très brillamment la série des *Cahiers du Mois* où les frères A. et F. Berge ont déjà fait paraître tant de pages intéressantes.

OOO. — *The New Orient.* A Journal of International Fellowship. Edited by SYUD HOSSAÏN. Trimestriel, Abt. 4 dollars. — 12 Fifth Avenue, New-York.

Sous une forme nouvelle (et meilleure que l'ancienne) c'est la revue *Orient*, dont nous avons déjà parlé. L'Amérique s'intéresse encore plus, peut être, que l'Europe à un orientalisme tantôt sérieux, tantôt superficiel, et quelques propagandistes de l'Inde profitent de la communauté linguistique jointe à l'indépendance politique pour mener aux Etats-Unis une campagne adroite en faveur de leur pays. Le numéro que nous avons sous les yeux (déc. 1924) contient plutôt des considérations esthétiques ou politiques que des études de faits. L'article de M. V. A. Drake sur *Quelques Bas-bleus du Japon* est particulièrement intéressant ainsi que celui de M. Syud Hossain sur la *Démocratie dans l'Islam.* Il y a beaucoup de coquilles.

OOO. — *The Modern Review.* Mensuelle, Abt. 10 roupies. — 91 upper circular Road, Calcutta.

De récentes productions de la librairie française témoignent d'un intérêt si vif du grand public à l'égard de l'Inde contemporaine que nous croyons devoir signaler encore une fois l'excellente *Modern Review* que Babu Ramânanda Chatterjee dirige avec tant d'autorité et de pondération. Très répandue aux Indes, très avertie des idées qui circulent en Orient, elle nous éclaire sur l'esprit public de l'Inde, sur son activité intellectuelle et matérielle, et (involontairement parfois) sur les caractères immuables de l'âme populaire qui viennent se mettre en travers du « progrès ». Notons par exemple dans le numéro de mai *Our Rulers at Home* : I. *Britons in lowly walks of life* : sous une photographie, nous lisons cette légende : « Dustmen who take a pride in their work and are not ashamed of their lowly vocation ».

OOO. — *Nederlandsch-Indie Oud en Nieuw.* — 20 Nobelstraat, La Haye.

A signaler dans le numéro de juin de cette intéressante revue un article du professeur N.-J. Krom sur les Bas-reliefs d'Angkor-Vat, avec de belles photographies.

OOO. — *Shama'a*. A Magazine of Art, Literature and Philosophy. — W. Heffer et Sons, Cambridge.

Dans le numéro de janvier 1925, notons la reproduction d'un beau Surya du XII[e] siècle, qui est au Victoria and Albert Museum ; un éloquent plaidoyer en faveur de l'Islam par Q'ari Surfaraz Hussan ; un article de M. H. Chattopadhyaya sur *le Bien et le Mal* dans Blake et chez les Soufis ; la traduction d'un singulier article de Gerhart Hauptmann sur l'Allemagne actuelle. Dans le numéro d'avril, une étude sur le Çiva de Chidambaram, etc...

OOO. — *L'Egyptienne*. Revue mensuelle ; le numéro 5 piastres — 9, rue Ksar El Nil, Le Caire.

Cette jeune revue féministe ne manque pas de charme ni d'intérêt. Elle est rédigée presque uniquement par des dames égyptiennes en un français correct, un peu languide et tout à fait délicieux.

OOO. — *Extrême Asie*. Revue mensuelle illustrée. Abt. 12 piastres ou 100 francs. — Librairie H. Ardin, Saïgon.

Cette publication est en progrès. Autour de quelques articles assez superficiels sur « l'activité intellectuelle et l'évolution sociale en Extrême-Orient» elle contient de nombreuses pages de publicité, ce qui n'est certes pas un opprobre ; encore pourrait-on souhaiter plus de goût dans la présentation des images et du texte, quel qu'il soit. Si les similis étaient imprimées tout simplement en noir, l'aspect du fascicule serait déjà bien plus attrayant. Le numéro de janvier contient entre autres un article sur le Shintô.

Reçus également :

The Journal of the Bihar and Orissa Research Society. — *The Quarterly Journal of the Mythic Society*, Bangalore. — *The Eastern Buddhist*, Kyôto. — *Pages Indochinoises*. — *Revue Indochinoise*. — *Bulletin des Amis du Vieux Hué*, etc., etc..

Nouvelle Série, n° 2. **BULLETIN** Juin 1925.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

Nous publierons en septembre, dans le prochain Bulletin de l'A. F. A. O., le compte rendu moral et financier de l'année 1924-1925. Nos membres y verront que malgré les difficultés actuelles, l'Association s'est efforcée de progresser dans son double devoir de vulgarisation de la pensée orientale auprès des Français, et d'aide efficace envers les Orientaux venus chez nous au cours de cette année.

Presque toujours, nous sommes instruits de la pensée orientale par ceux de nos compatriotes qui ont pu consacrer de longues années à l'étude de cette pensée ; d'autre part, l'effort de l'étudiant ou du savant asiatique venu en France, tend surtout, en général, à s'assimiler notre pensée, notre conception de la vie, nos procédés, il n'a pas le temps de nous parler de son pays dont il s'éloigne, en apparence, pour quelques années.

L'étude rapide que l'on va lire est faite par un Annamite dont la finesse asiatique a su très bien s'accorder avec la nôtre ; il nous a semblé opportun d'en offrir la primeur à nos membres. Cette fois, la pensée d'Extrême-Orient nous est directement transmise par un esprit compréhensif de la pensée française.

LA LITTÉRATURE ANNAMITE

Je ne veux tracer ici qu'une esquisse de la longue étude que mériterait la littérature annamite. Je signalerai donc seulement quelques manifestations intéressantes du génie poétique de l'Annam.

Ce génie ne s'est longtemps manifesté qu'en des œuvres de langue chinoise. Durant des siècles et des siècles, le chinois a été la seule langue littéraire de mon pays. Nous avons donc une littérature sino-annamite très ancienne ; tellement même que devant l'antiquité de cette floraison littéraire en tous genres (romans, contes, petits ou longs poèmes, traités de toute sorte) pâlit celle des plus vieilles littératures européennes, car c'est d'au moins trois mille ans que date cette littérature de langue chinoise à laquelle ont collaboré des générations et des générations d'auteurs annamites, souvent remarquables. Aucun d'eux, enfin, n'avait osé employer la langue de sa patrie, n'avait osé l'élever à la dignité de langue littéraire, avant qu'un admirable poète, Nguyên-Du, l'y promût soudain, triomphalement, au commencement du dix-neuvième siècle, dans un roman de 3260 vers intitulé *Kim-Van-Kieou.*

Je m'arrêterai tout à l'heure devant ce long et magnifique poème

placé comme un temple d'or, de pierreries et d'airain à l'entrée de l'avenue toute nationale que Nguyên-Du ouvrit d'un double coup d'audace et de génie. Et, n'en doutons point, elle se prolongera et s'élargira, cette avenue, en ce siècle même, sous l'influence à la fois de la sensibilité et de la pensée extrême-orientale et de l'esprit français. Elle sera, un jour, assez riche en œuvres, en belles œuvres, pour qu'on ait le droit de donner le nom d'*histoire* à une étude de la littérature proprement annamite. On pourra faire alors, dans toute la force du terme, une *histoire* de cette littérature, comme on fait des histoires de toutes les grandes littératures du monde.

La race annamite est essentiellement littéraire ; elle est douée d'une sensibilité poétique qui se mêle, dirai-je, à tous les actes de la vie, comme à toute la vie du cœur ; seul le talent poétique a devant l'opinion une véritable importance, « classe » un homme, car la richesse ne compte pas auprès de ce talent : les Annamites la bafouent même volontiers si elle n'est pas accompagnée de dons littéraires qui la rehaussent moralement, en imposent le respect. Un écrivain japonais a pu écrire dans une géographie universelle, à propos de l'Annam : « Tout le monde, dans ce pays, depuis l'empereur jusqu'au dernier de ses sujets, aime faire de la poésie, quitte à en faire de très mauvaise ». Mais où n'en fait-on pas de très mauvaise ? L'important, dans l'observation du géographe critique, « ce n'est pas la pointe, c'est le début ». « Tout le monde, du plus haut personnage au plus humble, aime composer des vers ». Rappelons que l'empereur Tu Duc (mort il y a une soixantaine d'années) faisait enlever par des cavaliers dans les palais des princes et princesses des poésies fraîchement écloses pour se les faire déclamer par des lectrices attitrées, et jouir ainsi de la spontanéité des inspirations de ces seigneurs et grandes dames. Notons aussi, et surtout, qu'il n'y a pas longtemps encore des concours littéraires triennaux réunissaient dans un vaste jardin de Hué, appelé le Camp des Lettrés, au bord de la rivière parfumée, jusqu'à des quatre et cinq mille candidats. Chacun d'eux s'installait sous une tente qu'il avait apportée et, tout le jour, s'escrimait sur des sujets proposés. Plusieurs épreuves éliminatoires, de dix jours en dix jours, réduisaient peu à peu le nombre des concurrents, qui n'était plus finalement qu'assez minime, pour les 150 prix destinés aux vainqueurs. On vit, je ne sais plus quand, un des plus vieux habitués de ces nobles tournois, un vieillard de 70 ans, obtenir enfin un de ces prix et, dans sa joie, crever de son pilon le vase très dur où il écrasait du bétel. Tant il est vrai qu'une des plus profondes, une des plus enivrantes satisfactions que pût goûter un Annamite, c'était d'être un des lauréats de ces joutes poétiques, si caractéristiques de notre race et qu'on a eu grand tort d'abolir, soit dit en passant ! Il eût suffi de veiller à ce que la politique ne s'y introduisit pas sous le couvert de la poésie. On a préféré couper l'arbre plutôt que d'en élaguer les branches inutiles ou dangereuses. On a porté, par excès de zèle gouvernemental, un coup déplorable à l'une des coutumes où s'exprimait de la façon la plus significative cet amour inné de l'Annamite pour la poésie, sur lequel je ne saurais trop attirer l'attention

Amour qui se révèle aussi bien de toute manière, aux oreilles ou aux yeux. Car, non seulement les murs des maisons sont couverts de sentences versifiées, non seulement dans les pagodes, se pressent des vers gravés ou tracés à l'encre, mais l'on ne peut pas suivre le canal d'une rizière sans entendre chanter des pêcheurs qui souvent improvisent, et cela sans l'aide d'aucun instrument. Nos bateaux, nos *sampangs*, sont des concerts flottants. Ayons donc foi dans l'avenir pour ce qui est d'une littérature annamite proprement dite, d'une littérature savante qui serait, dans sa complexe et croissante abondance, pleinement digne de l'exemple de Nguyên-Du.

Jusqu'ici, malheureusement, en dépit de ce grand exemple, trop de nos poètes et conteurs tiennent encore leur langue nationale pour une langue de second ordre, trop ne la destinent qu'à des œuvres de second plan, qu'ils publient anonymes ; et si, tout de même, un mouvement s'annonce, avec des promesses sérieuses, ce n'est guère que depuis trente ou trente-cinq ans. Bref, je le confesse *Kim-Van-Kieou* est encore une cime isolée.

J'ai, d'ailleurs, au sujet même de ce chef-d'œuvre, une remarque à vous présenter : l'hommage que j'ai rendu à l'audace géniale de l'auteur rompant le premier avec le chinois pour élever à la langue annamite un monument de gloire impérissable, cet hommage pourrait faire croire à des Européens que la langue de ma patrie diffère entièrement de la chinoise ; qu'elle est totalement nationale, absolument ou presque absolument autochtone. Non, elle n'a pas cet avantage. Issue du chinois, elle est restée à demi-chinoise. Le français est devenu beaucoup plus indépendant du latin d'où il est né que l'annamite de sa langue-mère. Et si, donc, j'ai le ferme espoir, si j'ai la certitude (fondée, je le répète, sur le génie poétique de la race) qu'une littérature proprement annamite se développera jusqu'à fournir à l'Annam un véritable trésor d'œuvres portant fièrement le pavillon de ce beau pays, je n'en reconnais pas moins que la dite littérature sera, jusqu'à un certain point, sino-annamite par la langue. Mais enfin ce ne sera plus le chinois, ce sera la langue de la nation, telle que l'ont faite les siècles, qu'illustreront nos lettrés, — lesquels, dois-je ajouter immédiatement, marieront de plus en plus, dans leurs ouvrages, les inspirations de l'âme nationale aux influences occidentales, à celles, entre toutes, de cette âme française avec qui nous nous sentons une parenté dont nous sommes heureux, — parenté qu'un Anglais constatait un jour en disant des Annamites : « Ce sont les Français de l'Extrême-Orient ».

Si vous voyagiez en Annam, vous ne tarderiez pas à ratifier ce jugement.

Peut-être vous adviendrait-il de rencontrer quelques vieux lettrés dont la barbe est «d'argent comme un ruisseau d'avril» ou quelques mandarins, retirés des affaires publiques pour mieux se consacrer à la contemplation et à l'éducation de la jeunesse.

Les uns, au bord du fameux fleuve des Neuf Dragons, vous recevraient le sourire aux lèvres, tout en jetant un regard voluptueux sur des variétés de chrysanthèmes, et vous trouveriez une grâce française dans la grâce annamite avec laquelle ils murmurent ce distique dédié aux charmantes fleurs (par un célèbre poète chinois, il est vrai) :

« De par ma nature j'ai un caractère trop indépendant, mais c'est à cause de vous que je me courbe du matin jusqu'au soir ».

Les autres vous inviteraient dans leur pagodon, au milieu d'un lac entouré de nénuphars, à prendre du thé parfumé au jasmin, et ce qu'ils vous confieraient, ce sont les souvenirs de leur ambassade à Paris, en vous récitant des vers inspirés par le spectacle de vos grands boulevards :

« Que de jolies maisons, que de beaux hôtels se suivent et se tiennent en longues chaînes ! — Au coucher du soleil le bruit des voitures gronde encore. Soudain on est surpris de voir les étoiles tombées de l'espace. Car des milliers de lumières viennent empêcher l'effet des ténèbres et de la nuit. »

Mais, évidemment, ce n'est pas là ce qui vous donnerait l'idée de ce tempérament poétique populaire dont je voudrais au moins vous procurer la sensation en vous offrant au hasard du souvenir deux ou trois fleurs ou fleurettes qui, rassemblées, seraient le folklore de l'Annam.

Dans ce pays où le soleil fait fleurir des légendes à chaque coin du ciel, où l'imagination sait peupler de choses et d'êtres les moindres sentiers des forêts et des plaines, s'entendent partout des chansons : chansons de piqueurs de riz, chansons de manœuvres ; chansons douces et frêles qui résonnent le soir à travers la cloison de bambou où la mère endort son enfant sous l'accent musical de sa fille aînée :

« Oh ! chat, eh ! chat, oh ! chat,
« Qui t'a appris à grimper sans l'apprendre
A mon frère. »

Ou bien sous l'ombre d'un manguier, en Cochinchine, d'un lichy au Tonkin ou en Annam, s'élève le chant d'une jeune fille dont le visage seul apparaît sous la pâle clarté de la lune ; et des garçons écoutent.

Que chante-t-elle ?

« De tous côtés, au premier mois la nature est en fleur. Seules les fleurs « du cotonnier n'éclosent qu'au deuxième mois pour sourire aux fleurs déjà « écloses ! Et dans l'air des oiseaux voltigent en tous sens, tandis que l'abeille « laborieuse butine les fleurs. Les oiseaux sifflent et chantent de tous côtés « tandis que la poule d'eau lance de temps en temps son cri si triste ! Lorsque « la brise du soir se lève, les papillons blancs volent vers la montagne. Il fait « nuit ! dans la forêt le gibbon berce son petit ; sous les eaux les poissons « vont se cacher dans un trou, sur terre les oiseaux cherchent un bosquet « touffu.

« Et voilà que la cigale déchire le silence de son cri strident qui se meurt « peu à peu, cri aussi aigu, aussi perçant et aussi dur que peut l'être le cœur « d'un sage pour une femme qui l'aurait détourné de ses réflexions.

« Et moi, fleur parfumée, je suis seule, seule et rêveuse !

« Le fruit du poirier sauvage est parfumé et un peu acide, mais personne « ne le connaît.

Un des garçons répond alors :

« On ne peut concevoir le ciel sans la terre, ni la terre sans le ciel.
« Peut-on concevoir un homme sans épouse, une femme sans mari ?
« A quoi bon, jeune fille, t'attarder à cette fenêtre ornée de dragons, à « quoi bon te regarder dans un miroir ?
« A quoi bon si tu n'as pas de mari ? Sans lui, adieu la gaîté !
« La jeune que je chante ressemble à une pierre précieuse.
« O mon amie, vous êtes belle avec votre éclatante tunique rose, votre « cache-seins de crépon rouge orné de fleurs !
« Que vous êtes donc belle avec votre large chapeau qui vous ombre le « visage et dont les pendants de fils de soie rouge flottent capricieusement « sur votre poitrine !
« O mon amie, vous êtes belle comme la fleur de lotus qui toute fraîche « entr'ouvre ses pétales au milieu du jour.
« Oh mon amie, que votre démarche nonchalente est pleine de grâce. « Oui, vous êtes belle, mais vous ne me croyez pas. »

Les poésies populaires de l'Annam — comme toutes les poésies populaires d'ailleurs — sont d'une sobriété descriptive qui fait, en partie, leur charme, vu qu'elles suggèrent beaucoup en décrivant peu. Et s'il est naturel que des poètes de profession, dans une littérature depuis longtemps savante, s'abandonnent à leur talent de peintres lyriques (n'est-ce pas le mot juste dans le cas dont je parle ?) ; si l'on comprend qu'ils usent de toutes les ressources d'une langue au vocabulaire opulent, pour se complaire à décrire les choses et les êtres, la nature aux spectacles innombrables dans ses nuances infinies ou les beautés de la forme humaine, surtout, il va de soi, du corps de la femme ; il est cependant indéniable que les brèves notations des chants naïfs sortis de l'âme du peuple ont une séduction évocatrice d'autant plus pénétrante qu'elles expriment l'essentiel des émotions du cœur. Mais j'oserai même avancer qu'un trait particulier de la poésie savante annamite, telle que nous la trouvons dans *Kim-Van-Kieou*, c'est qu'elle est elle-même peu encline à s'épandre en descriptions minutieuses. C'est une poésie concentrée, et qui, toute raffinée qu'elle est, demeure exquisement parente des origines populaires de tout lyrisme. Par là, du reste, on me permettra bien de l'indiquer, elle diffère heureusement de ce qui est tout ensemble une vertu et un défaut de certaines poésies françaises, notamment de maintes poésies romantiques, plus notamment encore, de nombreuses poésies parnassiennes, où de très brillantes, de très somptueuses descriptions semblent n'avoir été inspirées que par un besoin de virtuosité verbale. Croyez que j'admire, dans ses abus même, cette virtuosité descriptive ; mais enfin, combien d'exemples se pourraient citer où notre admiration n'aurait pas tort de faire des réserves sur la légitimité artistique de très beaux développements. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, en France, depuis l'avènement du symbolisme, c'est-à-dire depuis environ 40 ans, une réaction du lyrisme suggestif, qui est le vrai, contre ce lyrisme exubérant et

trop direct ou *trop extérieur* (les deux épithètes ont, au fond, le même sens) que le génie même d'un Hugo ou d'un Lamartine ne réussit pas toujours à nous rendre supportable ? Le grand poème de Nguyên-Du serait donc pour être goûté, comme il le mérite, par les jeunes générations littéraires françaises.

On en donnera prochainement une adaptation filmée ; et je souhaite que beaucoup de Français assistent à cette représentation ; mais c'est le poème que je me féliciterais de pouvoir faire connaître à l'élite des lecteurs. Mon regret est vif d'être forcé de me borner ici à quelques citations, choisies seulement pour montrer le parti-pris d'art avec lequel l'auteur synthétise, en quelque sorte, ce qu'un disciple attardé du Parnasse, épris d'exotisme, et traitant d'aventure le même sujet que Nguyên-Du, se serait attaché à longuement décrire.

Voici, évoqué en une dizaine de vers, le paysage de la fête des tombes au printemps :

« On était à la saison de la pure clarté, aux jours du troisième mois.

« Les herbes nouvelles étalaient leur verdure jusqu'au pied du ciel ; on « célébrait la fête des Tombes

« Lorsque le soleil descendit vers l'horizon,

« Les deux sœurs (Kieou, l'héroïne du poème, et sa sœur cadette Van) « en se tenant par la main s'en retournèrent.

« Les carrés de papier d'or s'éparpillaient et la cendre du papier de « sapèque s'envolait. »

Et voici, évoqués en huit vers, quatre paysages de tristesse, au moment où l'héroïne sur le balcon du fameux palais de Ngung-bich, regarde la mer en pensant à sa vie d'affreuses aventures et à sa pauvre famille qui pleure son absence.

« Tristement elle regarde le port à la tombée du jour.
« A qui, là-bas, est le bateau dont la voile s'enfle au vent ?
« Tristement elle regarde les eaux qui de la source ont jailli tout à l'heure.
« D'où viennent-elles, ces fleurs qui flottent éparpillées ?
« Tristement elle regardait la plaine herbue et mélancolique,
« A l'horizon le nuage et la terre se confondent en un lointain bleuâtre.
« Tristement elle regarde la vague par le vent roulée sur le rivage
« Ces flots, de sa chaise, font entendre leur fracas. »

Enfin, que dire de ce petit tableau qu'on pourrait intituler l'enlèvement de Kieou ? Manque-t-il de couleur ou de vigueur ?

« C'était une nuit d'automne, la bise pénétrait à travers la fenêtre ajourée de la jeune femme.

« La lune montrait une seule moitié de son disque et les trois étoiles du « Baudrier d'Orion brillaient au milieu du ciel.

« Les baguettes d'encens exhalaient leur parfum jusqu'aux célestes parvis.

« Et la jeune femme n'avait pas encore achevé de confier à la divinité les secrets de son cœur.

« Soudain dans ce tranquille asile, surgit une bande de malfaiteurs.
« Des hurlements à faire pleurer les diables, à épouvanter les génies,
« s'élèvent, remplissent la cour ; des glaives dégaînés scintillent, éblouissants.
« Stupéfaite et sans pensée, la jeune femme restait immobile... »

Cela même, peut-être, semblerait sec et comme schématique au Parnassien que j'imagine. Mais je suis convaincu que, traduit par un jeune et vrai poète français d'aujourd'hui, cela ne vous laisserait rien à désirer, ou plutôt cela *vous ferait rêver par delà ce que disent les mots* ; et susciter en nous de ces rêves complémentaires; c'est, je crois, la suprême sorcellerie du travail ou de l'inspiration poétique.

Outre des tableaux, il y a dans *Kim-Van-Kieou* des portraits, une quarantaine de portraits ; mais, pour que les personnages vivent sous nos yeux, quelques touches suffisent. Un exemple : les portraits de Kieou elle-même et de sa sœur cadette.

« Leur taille était gracieuse comme le prunier, leur visage blanc comme la neige.
« Chacune avait des charmes différents, mais chacune aussi les avaient irréprochablement.
« Van, douée d'un port imposant, d'une rare distinction
« Possédait une beauté parfaite ; elle était pleine de modestie.
« Son rire semblait l'épanouissement d'une fleur, ses paroles étaient pleines de convenance, on eût dit des diamants qui sortaient de sa bouche.
« Le brillant de ses cheveux eût fait l'orgueil des nuages ; la neige en blancheur cédait à son teint.
« Kieou était vive et gracieuse ;
« De plus, en talent, en grâce, elle l'emportait ;
« Son œil était limpide comme les eaux d'automne ; son sourcil bien arqué rappelait les montagnes au printemps.
« Les fleurs étaient jalouses de ses couleurs ; le saule verdoyant pâlissait à son aspect. »

N'est-ce pas charmant ? Et, pour Nguyên-Du, le principe c'est qu'aucune des descriptions ,aucun portrait ne doit être un hors-d'œuvre. Et c'est aussi ce que pensent, ai-je besoin d'y insister, la plupart des jeunes poètes ou romanciers français.

Il y a cependant une différence considérable, et que j'ai hâte de bien marquer entre la littérature française et la nôtre.

Car si nous sommes les Français de l'Extrême-Orient, nous ne le sommes point par l'organisation sociale, ou plus exactement par les idées sur lesquelles repose notre civilisation.

La vôtre, depuis la Révolution, est essentiellement individualiste. La nôtre est patriarcale.

Aussi vos littérateurs s'appliquent-ils, de préférence, à dessiner des caractères individuels, et quand ils ont du génie, ils créent des types d'une singu-

larité profonde : un père Goriot, un Julien Sorel, un M. de Camors, un César, une Madame Bovary, un M. Birotteau, etc., etc. Et, sans doute, ils les placent dans des milieux sociaux, déterminés souvent avec la plus rigoureuse précision et qui rattachent étroitement ces personnalités frappantes à l'état général de la Société. Il n'en n'est pas moins vrai que celles-ci sont des forces de passion évoluant dans ces milieux avec une énergie qui les affranchit moralement de toute loi sociale. Elles vivent leur vie impétueusement, ne voulant subir aucun joug collectif. Si elles plient finalement sous l'un de ces jougs, c'est qu'il a été plus fort que leur volonté. D'elles-mêmes, elles n'acceptent aucun frein. Elles s'écrieraient volontiers comme le Frank de « la Coupe et les Lèvres » de Musset :

.... « Suis-je un esclave ou non ?
« Le pacte social n'est pas de ma façon :
« Je ne l'ai pas signé dans le sein de ma mère. »

Aussi bien la déclaration des Droits de l'Homme, point de départ de la France nouvelle, n'était-elle, au fond, que la déclaration des droits de l'individu.

Chez nous, au contraire, ce qui découlerait logiquement d'une mentalité encore inaltérée par les idées occidentales, ce serait une déclaration des devoirs de l'homme.

Dans notre société, en effet, chaque membre doit, au risque d'être puni très sévèrement par certaines lois pénales, remplir son devoir envers la Société.

Il n'est personne, non pas même le roi, dont le devoir ne soit clairement prescrit.

Ainsi dans un roman annamite intitulé : « La Princesse Fleur de Jade », le roi veut s'emparer de la femme d'un de ses sujets Pham-Tu. Celle-ci répond : « Sire, je suis mariée, Votre Majesté ne doit pas me contraindre. Certes, je suis une femme, votre sujette. Comment puis-je désobéir à vos ordres. Cependant le devoir conjugal est un devoir impérieux. Et vous, Majesté, vous devez, pour que vos sujets vous respectent, observer vos devoirs de Roi. »

Et Mencius, disciple de Confucius, n'a-t-il pas dit lui-même : « Si le Roi est tyrannique envers ses sujets, ceux-ci ont le droit de le considérer comme ennemi. »

L'individu pour nous est simplement un moyen au service de cette fin : la société.

Ce qui importe dans une œuvre annamite, ce n'est pas la vie, les sentiments de tel ou tel individu, mais la morale, les vertus qui sont les bases de la famille, sans laquelle à nos yeux aucun Etat, aucune société n'est possible.

Le *Kien-Van-Kieou*, dont j'ai déjà tant, mais non pas trop parlé, illustre cette vérité fondamentale, car si la jeune et belle héroïne roule de misère en misère jusqu'à la boue la plus répugnante, c'est qu'elle s'est vendue pour le salut de sa famille. C'est un acte d'héroïque sacrifice filiale qui la jette dans la prostitution où, du reste, tel le lotus de la chanson, elle conserve toujours le pur parfum et sa noblesse originelle. Ce qui permet des années plus tard

au fiancé de son chaste printemps, à Kim, de l'aimer autant que jadis et de l'épouser. « Vous avez, lui dit-il, par la piété filiale remplacé la fidélité. Où voyez-vous qu'une tache ait pu souiller votre personne. »

Et le fait est qu'une des beautés du poème, c'est le rôle qu'y joue l'amour le plus sincère, le plus tendre et le plus ardent avant et plus tard malgré la déchéance involontaire de Kieou. Rien de plus pur que l'éveil de son cœur auprès du jeune Kim, alors qu'elle vit dans sa famille ; et rien ensuite de plus touchant que les deux épisodes d'amour qui semblent vouloir, chacun, faire lâcher prise à l'acharnement du destin contre elle après qu'elle a dû connaître l'orgie vénale. Prenons l'idylle où elle se donne pour la première fois corps et âme. Elle est chez l'infâme tenancière d'une « maison bleue », lorsque s'y présente le jeune Thuc-Sinh, attiré par la réputation de la courtisane artiste et lettrée :

Un coquet pavillon les « réunit », et « l'un dans l'autre ils ne trouvaient que séductions ». Ainsi débute le récit. Mais le caprice du jeune homme va devenir de l'amour, de l'amour-passion comme celui qu'il inspire. « Matin et soir, toujours » ils se rejoignaient, « s'abandonnant à leur ivresse ». Et cette ivresse n'est pas seulement celle des sens. Ces amants, des après-midi entières, se grisent de poésie et de musique. Ils composent des « vers merveilleux », « mettent d'accord leurs guitares » ou causent longuement, joyeusement de tout ce qui intéresse leur esprit et leur cœur. Thuc-Sinh pourtant est marié. Il l'avoue, et Kieou s'inquiète. Il lui répond qu'il fera d'elle sa seconde femme, après l'avoir tirée de la « maison bleue ». Mais comme elle a raison d'avoir peur de l'avenir, malgré cela, à cause de cela plutôt ! « Quand je serai hors d'ici, gémit-elle, que mon fard aura disparu et que j'aurai donné tout mon parfum, votre cœur à jamais pourra-t-il me rester fidèle ? ». Surtout si vous m'introduisez chez vous, où vous devez vous partager entre « la malheureuse et vile » créature que je suis et l'épouse que vous avez aimée avant moi. Comment, d'ailleurs, serais-je traitée par elle ? Et votre père, l'oubliez-vous ? Aura-t-il pour moi des égards, un peu d'affection ? Compte-t-on pour quelque chose « le lierre de la porte, la fleur de la muraille ? » En tout cas humblement prête à tous les sacrifices quoique vous résolviez, termine-t-elle, « de point en point je vous obéirai......... »

Oui, les auteurs annamites excellent à chanter l'amour, la beauté, comme la nature dans une langue si délicieuse et si délicate qu'ils ne le cèdent point aux littérateurs de l'occident.

Voici une lettre-adressée par une jeune femme à son amant. C'est je crois, un véritable modèle de sobre élégance

« Loin de vous, un seul jour, me semble long comme trois automnes, des « montagnes et des mers mettent d'immenses espaces entre nous, et une route « de 1.000 stades nous sépare.

« Dans le message que je vous adresse, je puis, tant ils sont nombreux, « vous marquer mes regrets et mes pensées

« Ce frêle lambeau de papier ne peut contenir toute l'expression de ma tendresse pour vous. »

Enfin, qu'y a-t-il de plus touchant que ces vers de l'empereur Tu-Duc qui pleurait une de ses favorites :

« Je brise le vieux miroir pour retrouver votre image.

« Je plie soigneusement votre robe désormais sans usage pour conserver le parfum de votre corps. »

Ce qu'on ne rencontre pas dans la littérature annamite c'est uniquement la sensualité qui se donne si large carrière dans la littérature occidentale.

Et pourquoi cette sorte de pudeur dans la peinture même de la passion, chez nous ? J'y reviens : A cause de notre conception sociale des devoirs de l'individu.

Montrons la, pour terminer, dans ce théâtre annamite, que Jules Lemaître a un jour traité d'enfantin, m'assure-t-on, parce qu'il n'y trouvait pas les complications psychologiques d'hommes ou de femmes plus ou moins révoltés contre l'ordre social. Presque toutes les pièces annamites sont des divertissements de cour mais presque toutes aussi ont pour but d'enseigner, de célébrer la morale. Ne croyez pourtant pas que ce soit un théâtre sans amour. Seulement on tourne la difficulté par des scènes de féérie sentimentale, très curieuse parfois. Voici, par exemple, une pièce très ancienne où les troupes annamites sont défaites par une armée tartare ou chinoise, laquelle a pour chef une femme qui s'éprend du général, son adversaire. Or, celui-ci et celle-là disposent de pouvoirs magiques, attachés à tel ou tel petit objet. Le général annamite n'a qu'à frapper de son bâton dans l'espace pour faire paraître des dragons, des tigres, des serpents. La générale chinoise ou tartare possède un vase, d'où jaillit un nénuphar sur lequel elle monte, et autour de la plante c'est une apparition de bêtes ailées, paons, faisans, etc., qui la protègent contre les bêtes féroces. Le général séduit par ce spectacle enchanteur, descend de son cheval, s'amuse avec les beaux oiseaux, écarte, chasse ses terribles défenseurs ; et, tout à coup, la générale, qui a craint pour ses faisans, ses paons, et veut les faire rentrer dans le vase, voit le général les suivre, irrésistiblement attiré ; si bien qu'elle l'emporte avec eux, dans ce vase, ravie de l'aventure, puisqu'elle aime... Mais elle-même, par son amour, se trouve vaincue et ainsi la défaite annamite se transforme en victoire....

Au surplus je confesserai que certaines petites pièces de chez nous se rapprochent un peu des comédies légères d'occident. Ainsi, par exemple, Tran-bo, jolie et assez vive peinture satirique de mœurs, écrite par le grand-père du roi actuel. Un vieillard marié n'a pas d'enfant, et pour essayer d'en avoir, résout de prendre une concubine, c'est-à-dire une épouse n° 2 : en effet, comme en Chine, la concubine, chez-nous, est légale. Mais la femme n° 1 est jalouse. Il faut qu'un sorcier lui prédise que, si elle ne cède pas, il arrivera des malheurs. Elle se résigne ; mais entre la chambre de son mari et celle de sa rivale, elle a mis la sienne, et s'il veut passer, franchir la frontière, comme elle dit, elle lui enjoint de payer la taxe ; la concubine aura les restes, s'il en

reste... Le ton pourtant demeure délicat... Une autre pièce amusante est Ngao l'Imbécile, qu'on a traduite en français. Le héros est le type de l'époux débonnaire, personnage fréquemment présenté dans ces petites comédies, la femme annamite ayant, à la différence de la Chinoise, une grande autorité.

Sachez, d'ailleurs que Molière est compris et goûté en Annam. On y a représenté ces derniers temps *Les Fourberies de Scapin, Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade Imaginaire, L'Avare.*

C'est que nous aimons, outre la poésie, et la plus symbolique même, un réalisme fin et cette ironie par où encore notre esprit est cousin du vôtre.

Toutes qualités — grâce auxquelles, entre parenthèse, nous avons pu nous défendre intellectuellement contre des siècles de domination chinoise et sauver notre originalité.

L'humour, l'humour français dirai-je, mais il abonde chez nous en des chansons qui ridiculisent les bonzes et les bonzesses, les mandarins, les Chinois, les Indiens, les secrétaires, les interprètes, les domestiques des Européens, les Européens eux-mêmes.

Et c'est partout une gaîté qui pétille, un bon sens qui s'amuse de la vérité en jolies pointes.

N'est-il pas plaisant ce petit duo ?

« Oh ! ma mère, je veux me marier.
« Oh ! ma fille, j'ai la même envie que toi !

Et cette chanson malicieuse sur l'amour aveugle :

« Elle a beaucoup de moustache, mais par amour, lui disait que ce sont des moustaches de dragon que le ciel nous donne.

« Elle ronfle toute la nuit. Mais par amour, lui disait que cela donne de la gaîté à la maison.

« Quand elle va au marché, elle abuse de friandise. Mais par amour, lui disait que cela remplace le vin.

J'avouerais, cependant qu'une certaine gêne peut résulter de principes moraux trop rigides et que l'influence de la culture occidentale pourrait nous apporter des libertés profitables s'il n'y avait pas à craindre qu'elles ne devinssent corruptibles. Le véritable, l'incomparable service que la France peut nous rendre c'est d'élargir, comme de viriliser notre littérature en y introduisant le goût de ses idées générales et de ses grandes spéculations qui ont fait la force de votre classicisme et en maintient la suprématie dans le monde. Il y a une sorte de vérité shakespearienne dans *Kien-Van-Kieou*, mais il nous manque un Corneille, un Pascal, un Montesquiou. Donnez-les-nous en reconnaissant de votre côté que vous pouvez trouver dans la poésie, dans le roman, dans le conte annamite des parfums, des sourires, un sens de la beauté naturelle et de la beauté morale, un art de tendresse et de finesse, enfin un amour inné du rythme, seul lyrisme spontané que je m'excuserai d'avoir vanté si je croyais en avoir exagéré le prix en patriote mégalomane.

DIEP-VAN-KY

Imp F DUTAL & Cie, 170 bis, Rue de Charonne, Paris. *Le Gérant :* G. BARREAU.

L'ART DE LA LAQUE DORÉE AU SIAM [1]

(ARMOIRE, COFFRES ET COFFRETS A MANUSCRITS)

Parmi les productions les plus caractéristiques de l'art siamois, on peut compter les armoires et les coffres et coffrets, dans lesquels les moines bouddhistes conservent les Saintes Ecritures de leur religion. Assez peu connus jusqu'à ces dernières années en dehors du Siam, où la Bibliothèque Nationale « Vajirañâna » en a réuni plus de trois cents, ces meubles ont acquis une certaine notoriété depuis que l'exposition de la collection de M. F. Pila, Ministre de France au Siam, organisée en 1923 au Musée Cernuschi, en a fait connaître quelques spécimens judicieusement choisis (2).

Les amateurs qui ont pris quelque intérêt à cette exposition, les voyageurs encore trop peu nombreux qui ont eu le privilège d'admirer la collection de la Bibliothèque de Bangkok, les collectionneurs qui ont été assez heureux et assez avisés pour acquérir à temps quelques-uns de ces témoins d'un art en voie de disparition, trouveront peut-être un certain profit à la lecture des notes qui vont suivre, et dont ils voudront bien excuser la sécheresse et la technicité.

L'aspect général et les dimensions des armoires et des coffres de pagodes résultant de la nature même des livres qui y sont conservés, il importe de dire deux mots de ces derniers.

Les livres religieux du Siam sont, comme ceux de Ceylan, de la Birmanie et du Cambodge, des manuscrits gravés au moyen d'un stylet sur des « olles », c'est-à-dire sur des feuilles de latanier préparées à cet effet. Chaque ouvrage comprend un certain nombre de liasses d'« olles » pressées entre deux plaques (en bois, doré, ou incrusté de nacre ou d'ivoire, quelquefois même en métal précieux). Le manuscrit est enveloppé dans une pièce d'étoffe plus ou moins riche, qui le protège contre la sécheresse et l'humidité, et ficelé avec une cordelette, au bout de laquelle est fixée une fiche de bois, d'ivoire ou de métal, portant le nom de l'ouvrage.

---

(1) *Voir* Planches I, II, III, IV, V.
(2) Les gravures qui illustrent cet article reproduisent les pièces les plus caractéristiques de cette collection.

Les manuscrits, une fois emmaillotés et ficelés, ayant tous à peu près la même longueur (environ 0 m. 60), il s'ensuit que les armoires dans lesquelles ils doivent être rangées à plat dans le sens de leur longueur, ont toutes à peu près la même profondeur (environ 0 m. 70 à 0 m. 75), leur hauteur et leur largeur variant dans d'assez grandes proportions.

Chacun des quatre panneaux de l'armoire affecte cette forme trapézoïdale qui est si caractéristique de l'architecture siamoise, et le meuble tout entier a l'aspect d'un tronc de pyramide. Il s'ouvre sur un côté par une porte à deux battants, qui peut être fermée au moyen d'un cadenas passant dans deux anneaux.

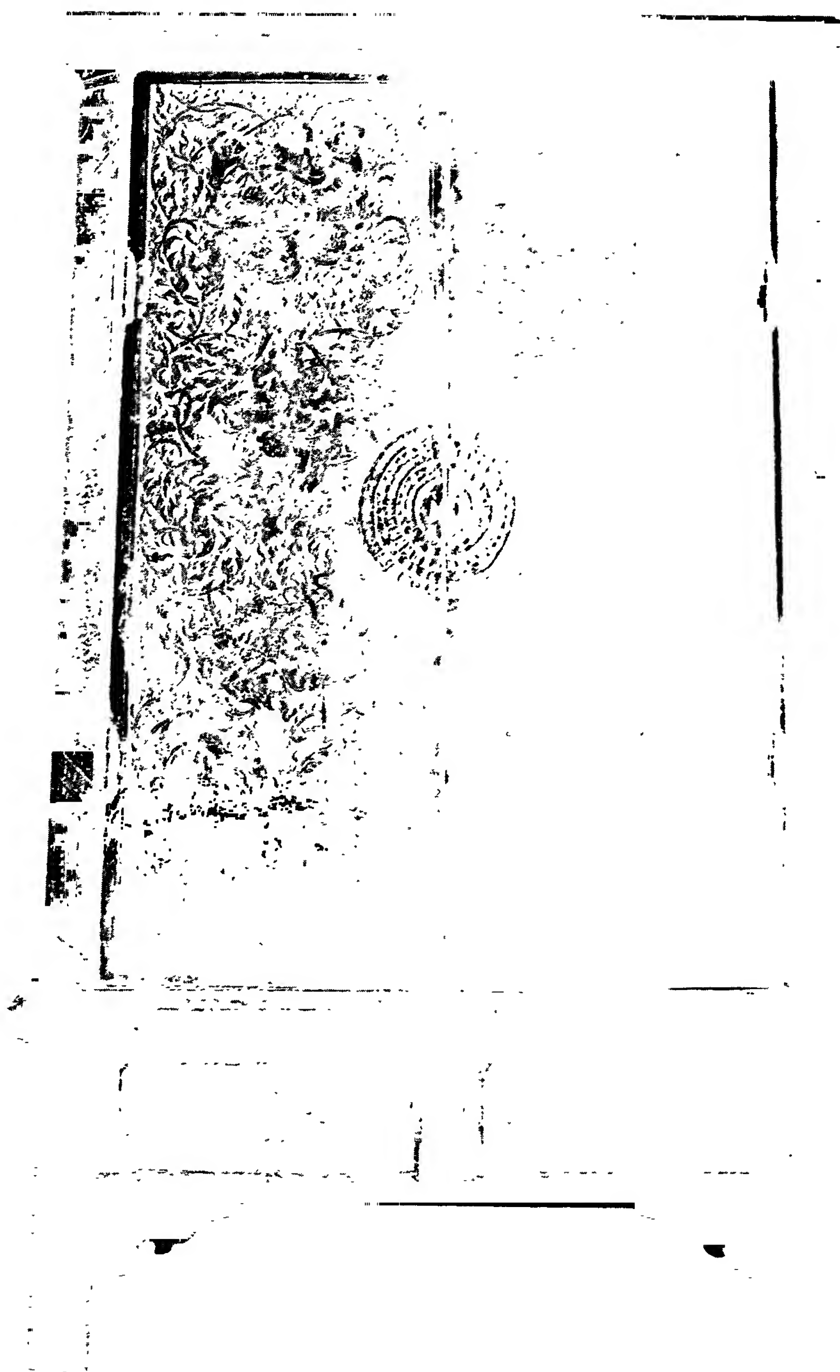
Certaines armoires, particulièrement riches et anciennes, s'élèvent sur une sorte de piédestal ou de soubassement en bois sculpté. Mais la plupart reposent simplement sur quatre pieds, soit droits, soit recourbés vers l'intérieur et ayant parfois alors l'aspect d'une patte de lion serrant une boule dans ses griffes. (*Pl.* I, II, III).

Le caractère sacré des livres conservés dans ces meubles explique l'extrême richesse de la décoration qui les orne sur trois de leurs faces, et quelquefois même sur les quatre, sans compter la face interne des portes.

Plusieurs procédés de décoration ont été employés par les artistes siamois. Le moins fréquent est la sculpture en bas-relief, les motifs taillés à même le bois étant ensuite peints ou dorés. Un autre procédé qui a produit des pièces intéressantes, mais d'une richesse un peu criarde, consiste à répéter en creux un motif décoratif de faible dimension dans lequel sont incrustées ensuite de petites plaques de verroterie. L'incrustation de nacre, non pas dans le bois, mais dans une couche de laque noire préalablement étendue sur les panneaux de l'armoire, a été employée avec un magnifique succès. Mais les meubles, décorés des trois façons qui viennent d'être énumérées, constituent une faible minorité en comparaison des centaines d'armoires, de coffres et de coffrets en laque dorée actuellement connus.

L'art de la laque dorée, qui a été aussi appliqué à la décoration d'un grand nombre de fenêtres et de portes de temples, a produit de véritables chefs-d'œuvre de dessin et d'exécution : aussi vaut-il la peine d'être décrit avec quelques détails.

Une fois que le meuble en bois de teck a été façonné par le menuisier, le laqueur le couvre d'abord d'une série de couches de laque « crue », produit naturel de l'arbre auquel les botanistes donnent le nom de *Melanorrhea usitata*, et qui est assez répandu dans certaines régions montagneuses du Siam. La qualité du travail dépend en grande partie de l'épaisseur totale de la couche de laque, qui peut atteindre jusqu'à plusieurs millimètres d'épaisseur. Comme chaque enduit n'est appliqué qu'après que le précédent est sec, ce travail préliminaire demande généralement plusieurs mois. Quand la laque est bien sèche, l'artiste la ponce de façon à obtenir une surface parfaitement polie, avant d'y appliquer une nouvelle couche de laque « cuite », c'est-à-dire réduite au feu, plus épaisse et d'un noir plus franc. Lorsque celle-ci est sèche, le meuble



Armoire siamoise

Collection J. Pila

se trouve en état de recevoir sa décoration, par le procédé de la « dorure à la feuille ».

Il s'agit d'abord d'avoir une esquisse du dessin. Pour cela, l'artiste applique sur la surface à décorer un « poncif » perforé, c'est-à-dire une feuille de papier sur laquelle le sujet à reproduire a été préalablement dessiné ou décalqué, et chaque trait perforé à l'aiguille d'une série de petits trous très rapprochés.

Avec un tampon d'étoffe rempli de poudre de craie, il frappe à coups légers le poncif qui donne sur le panneau de laque noire un dessin en pointillé blanc.

Le laqueur doit maintenant réserver les parties qui, dans le motif définitif devront rester noires, et préparer celles qui seront dorées : en d'autres termes il doit couvrir d'un isolant le fond noir auquel ne devra pas adhérer la feuille d'or. Parmi les diverses mixtures connues, la meilleure et la plus employée se compose de poudre de realgar ou sulfure d'arsenic, de résine de « makhwit » (*Feronia elephantum*), et d'une liqueur extraite par décoction de la gousse du « sompoy » (*Acacia rugata*). Avec un pinceau très fin, le laqueur étend cette préparation de couleur jaune sur toutes les surfaces et sur tous les traits qui doivent rester noirs. Le résultat est une sorte de négatif du dessin projeté, puisque les parties qui seront finalement dorées sont encore noires, tandis que le fond noir est pour l'instant recouvert de peinture jaune.

Quand l'enduit isolant est sec, le laqueur repasse sur toute la surface du panneau une très légère couche de laque cuite, qui n'adhère naturellement qu'aux parties non recouvertes, c'est-à-dire aux parties destinées à être dorées. Il essuie soigneusement cette ultime couche de laque qui a uniquement pour but de rendre la surface suffisamment poissante pour que l'or s'y fixe. Il couvre alors toute la surface du panneau de feuilles d'or qu'il applique aussi exactement que possible en les pressant avec le pouce et en les tamponnant avec un coton. A ce stade du travail, le panneau est complètement recouvert d'or, et plus aucune partie du dessin n'est visible.

Il faut donc, par un procédé un peu analogue à celui de la décalcomanie, éliminer l'isolant et l'or qui le recouvre. Pour cela, l'artiste couvre le panneau de petites feuilles d'un papier buvard spécial, très mince, qu'il mouille et remouille. La dernière couche de laque et la feuille d'or sont si minces, qu'elles n'empêchent pas l'enduit isolant d'absorber l'eau et de se dissoudre. Dès que le laqueur estime que, d'une part la feuille d'or adhère définitivement à la laque, et que d'autre part l'isolant est suffisamment dissous, il frotte le panneau avec un linge mouillé : le papier, en se détachant, entraîne à la fois l'isolant et l'or superflu, découvrant ainsi la surface noire qui sert de fond au motif doré. Un dernier lavage à grande eau suffit pour faire disparaître les dernières traces de sulfure d'arsenic. C'est à ces lavages successifs que la laque dorée doit le nom de « rot nam », « lavée à l'eau », qu'elle porte en siamois.

Certains meubles, généralement anciens, et qui trahissent dans leur exécution ou dans leur inspiration une influence chinoise, ont leurs motifs peints avec une laque de couleur qui porte le nom de « Kammalo ». Le procédé de

décoration est en fait très différent de celui qui vient d'être décrit : c'est en somme de la peinture à l'huile rehaussée de traits d'or. Aucun isolant n'est employé, et la feuille d'or est simplement appliquée sur tous les traits et les motifs préalablement dessinés à l'huile de diptérocarpée.

Les sujets des dessins, qui couvrent les panneaux des meubles en laque dorée, sont généralement des personnages, ou de petites scènes entourées de motifs purement décoratifs. De ces derniers, le plus commun et le plus caractéristique est le « kanok », que les Siamois disent dérivé de la stylisation de la fleur de riz, mais dont on retrouve aisément l'origine dans les rinceaux du vieil art khmer. Les artistes distinguent plusieurs variétés de « kanok », dont le plus fréquent est le « kanok pleo » ou « flamboyant ». Après le kanok, les deux motifs les plus usités sont le « khrüa thet » ou « grappes », et le « phun hkao bin » ou « tas de riz », qui sont surtout employés pour les bordures.

Les scènes qui se détachent sur le fouillis de ces motifs, toujours d'une extrême finesse, sont soit des scènes bouddhiques tirées de la vie du Buddha ou de ses existences antérieures (Jâtaka), soit des scènes inspirées par la littérature profane, et notamment par le théâtre. Parmi ces dernières, les épisodes de l'adaptation siamoise du Râmâyana, connue sous le nom de Ramakien, tiennent une place considérable. Dans certains cas, chaque panneau de l'armoire est orné d'un motif unique constitué par un personnage de grande taille, génie ou divinité, ou encore par une série de rinceaux circulaires au milieu desquels se détachent des figurines à mi-corps. Ce dernier motif est directement inspiré de l'art khmèr, et l'on trouve son origine immédiate sur les piédroits d'Angkor Vat (1).

Sur plusieurs de ces meubles qui sont destinés, ai-je dit, à contenir des livres sacrés et à être conservés dans des monastères, on s'étonne de trouver représentées des scènes érotiques. Ces scènes se passent régulièrement au pied ou autour d'un arbre dont les fruits sont des jeunes femmes à divers degrés de maturité : celles qui sont mûres sont cueillies par des génies de l'air (Vidyâdhara) qui, tout en volant, s'en disputent la possession. Il s'agit ici de l'arbre « Nariphala », « qui a des femmes en guise de fruits », arbre merveilleux qui est censé pousser sur les confins de l'Himâlaya. Cette légende figure dans plusieurs passages des Ecritures bouddhiques, ce qui justifie dans une certaine mesure sa représentation sur les armoires de temples.

Les artisans siamois capables d'exécuter la laque dorée n'ont jamais dû être extrêmement nombreux. Leurs ateliers se trouvaient presque exclusivement dans la capitale ou dans des villes importantes comme Petchabouri, c'est-à-dire auprès de la Cour ou des maisons princières et mandarinales capables de supporter les frais assez considérables que représentaient la confection et la décoration de ces meubles.

Bien qu'il existe encore quelques artisans capables de faire des armoires,

(1) G. Cœdès, Trois piedroits d'Angkor Vat, Bulletin de la commission archéologique de l'Indo-Chine, 1913, p. 105.

des coffres et des coffrets en laque dorée, les meubles les plus récents datent du règne du feu roi Chulalongkorn. Ceux qui se trouvent actuellement dans les monastères de Bangkok, d'Ayuthya et de quelques villes importantes du Siam, ceux qui sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Bangkok et dans les collections particulières, sont d'époques diverses. Les plus anciens ne sont pas antérieurs à l'époque d'Ayuthya (1350-1367). Un bon nombre date de la période (1767-1781) pendant laquelle Phya Tak, métis chinois, devenu roi de Siam après la prise de l'ancienne capitale par les armées birmanes, avait établi le siège du gouvernement à Thonbouri, sur la rive droite du Ménam en face de Bangkok. La très grosse majorité date de la dynastie actuellement régnante, c'est-à-dire qu'elles sont postérieures à 1782.

Ces diverses périodes, ainsi que les règnes successifs de la dynastie actuelle (Râma I, 1781-1811, Râma II, 1811-1825, Râma III, 1825-1851, Râma IV ou Mahâ Mongkut, 1851-1868, Râma V ou Chulalongkorn, 1868-1910), sont caractérisés par des styles sensiblement différents, qu'on arrive assez aisément à reconnaître. Plusieurs de ces meubles ont d'ailleurs été signés et datés par leurs auteurs, ce qui fournit un certain nombre de repères sûrs. Chaque artiste avait d'ailleurs sa « manière », et dans la collection de la Bibliothèque Nationale de Bangkok, l'attribution d'un certain nombre d'armoires à divers artistes, dont les noms sont d'ailleurs souvent inconnus, est chose aisée.

L'aspect seul des « kanok » donne de précieuses indications sur le degré d'antiquité des meubles. Sur les pièces anciennes le motif est large et souple, la surface dorée étant à peu près égale à la surface noire. Avec le temps les « kanok » se rapprochent : plus maigres et plus secs, ils couvrent une surface dorée considérable qui finit par manquer complètement d'« air ». Il semble qu'il y ait là une application de la loi du moindre effort qui régit la plupart des actions humaines. La partie la plus longue et la plus délicate du travail est l'exécution du « négatif », au moyen de la mixture isolante à base de realgar. Le désir d'abréger ce travail a pour résultat la réduction de la surface noire au profit de la surface dorée. C'est là du moins une explication possible à un fait qui n'est pas contestable : avec le temps la décoration devient de plus en plus chargée.

A côté de cette espèce de décadence dans le traitement du kanok, qui fournit un critère chronologique assez sûr, il y a, suivant les époques, une prédominance de tel ou tel sujet « à la mode », qui permet aussi un classement plus ou moins rigoureux. C'est ainsi que l'époque de Phya Tak ou de Thonbouri est caractérisée par l'abondance des motifs de style chinois.

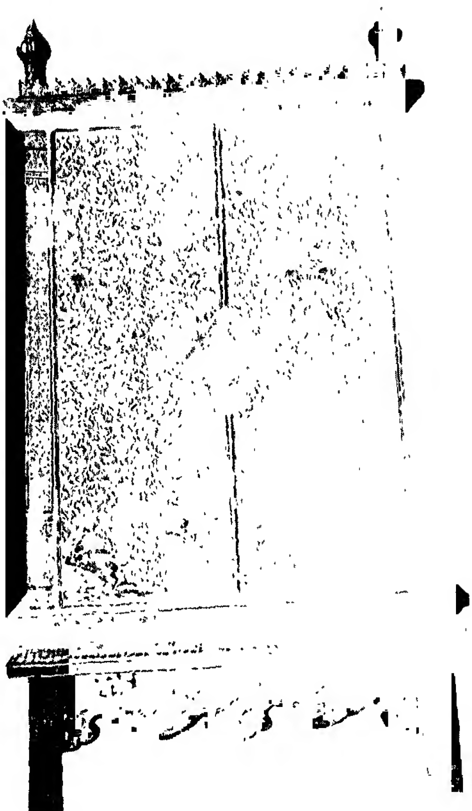
Les coffres à manuscrits qu'on a eu plusieurs fois l'occasion de mentionner affectent le plus souvent la forme d'un tronc de pyramide renversée, avec un couvercle plat ou bombé (*Pl.* IV). Ils sont décorés de la même manière que les armoires, mais ils sont tous antérieurs à la chute d'Ayuthya en 1767. Il ne semble pas qu'on en ait jamais fait à Bangkok. Certains coffrets, sculptés et même finement ciselés, évoquent l'art décoratif de notre Moyen-âge et celui de la Renaissance italienne. Quelques-uns, rehaussés de verroteries aux tons

éteints, font penser aux anciennes fabrications de Venise. Il y a là des ressemblances assez inattendues (*Pl.* V).

Armoires et coffres ne sont pas tous également bien conservés. Les causes de ruine sont les suivantes. Il y a d'abord l'usure inévitable, produite par un frottement répété qui finit par effacer l'or. Il y a ensuite et surtout l'écaillure de la laque aux charnières des portes : ces charnières en métal sont presque toujours fixées maladroitement à l'aide de vis sur l'extérieur de la porte, et les différentes couches de laque sont appliquées directement sur elles. Un usage prolongé du meuble a pour résultat inévitable un léger desserrement des vis de la charnière, et finalement la chute de la plaque de laque qui la recouvre.

Enfin beaucoup d'armoires et de coffres ont eu à souffrir des rongeurs, rats ou souris, qui pour chercher leur nourriture ou faire leurs nids à l'intérieur, ont fort habilement attaqué le haut ou le bas de la jointure de portes, creusant ainsi des trous caractéristiques dont peu de meubles sont exempts.

G. CŒDÈS.
Conservateur de la Bibliothèque Nationale de Bangkok





Collection C. Pila

Armoires siamoises

Planche II

STATUAIRE SIAMOISE
ET STATUAIRE KHMÈRE [1]

L'Asie offre deux exemples d'une floraison statuaire, née au point de contact d'un double courant, acquérant de ce mélange une vigueur et une originalité exceptionnelles, puis, cet éclat jeté, se desséchant sur place : le premier, en Chine, autour du v[e] siècle, le second, sur le territoire du Siam actuel, aux environs du XIII[e].

Leur parallélisme est saisissant. En Chine, la formule gréco-bouddhique rencontre d'une part l'art traditionnel de l'antique nation céleste, d'autre part l'esprit neuf des Wei Toba qui viennent de conquérir l'empire. Au Siam, la formule khmère se combine avec les traditions indomalaises, déjà anciennes, et avec l'apport des conquérants Thaï. Ces pénétrations donnent naissance, en Chine à l'art de Yun-kang et de Long-men, au Siam à l'art de Lopburi.

Mêmes conditions, mêmes résultats.

La statuaire gréco-bouddhique et la statuaire khmère sont parfaitement constituées quand elles entrent en relations avec des éléments inattendus. Dans un cas comme dans l'autre, les survivances locales traditionnelles ne comptent que pour une faible part dans l'élaboration du type d'art qui va naître. La greffe active est celle du surgeon sauvage (Toba et Thaï) sur l'arbre de culture (gréco-bouddhique et khmer). Réellement, l'opération se fait à peu près en dehors du génie local préexistant, sinon entre lui : cette particularité devient étonnante surtout en Chine, où l'art national a déjà des racines de trois mille ans et une tradition rituelle et ornementale absolument opposée à l'imagerie sculpturale qui va peupler les grottes de Yun-kang et de Longmen.

Un autre trait commun est l'ignorance à peu près complète où nous sommes de l'élément le plus jeune, le plus hardi, celui précisément qui, par le jet d'une sève vigoureuse, va renouveler la souche greffée, je veux dire que nous ne connaissons presque rien du passé des Toba, sinon qu'ils se sont détachés de cette énorme masse touranienne dont les envahissements ont à toute époque régénéré la Chine, presque rien du passé des Thaï, sinon leur origine de la Chine méridionale et leur glissement vers les vallées de la péninsule : mais quel fut leur apport artistique? L'obscurité pèse encore là-dessus.

Dernière ressemblance : après Yun-kang, qui a toute la force et les grâces d'un art jeune, après Long-men, qui porte encore le reflet de cette fraîcheur, la statuaire bouddhique chinoise tombe dans la répétition la plus sèche ou

(1) *Voir* Planches VI et VII.

dans le maniérisme le plus décadent ; de même, après Lopburi, l'art siamois se fige dans la formule académique.

Où, comment, de quoi la statuaire siamoise est-elle née? Quelle fut-elle? Qu'est-elle devenue? A ces questions nous allons donner des réponses sommaires.

***

Il y a peu de temps que ces réponses sont possibles ; la littérature sur ce sujet reste peu copieuse.

Le Dr Salmony, conservateur du musée extrême-oriental de Cologne, a publié sur la statuaire siamoise un ouvrage extrêmement fouillé, en s'aidant de la documentation rapportée par le Dr Voretzsche. M. Cœdès, conservateur de la bibliothèque nationale du Siam, a déterminé avec sagacité la formation générale de l'art siamois, et particulièrement des bronzes. C'est aux travaux de ces auteurs que l'on doit quelques notions d'un art jusqu'ici ignoré, dont les documents étaient attribués soit aux Khmers, soit au Laos. Sa révélation a été grandement facilitée enfin par les recherches de M. Fernand Pila, qui a mis à profit ses séjours au Siam pour recueillir et comparer les matériaux qu'une enquête serrée lui a permis de découvrir. L'exposition du musée Cernuschi est son œuvre ; sa collection, complétée de pièces obtenues sur place par plusieurs de ses amis, ou empruntées à des vitrines parisiennes, a permis de présenter pour la première fois un ensemble, dont l'examen vient confirmer, rectifier et accroître les indications acquises.

La couche archéologique la plus ancienne, en territoire siamois, peut remonter au VIIe siècle ; elle a rapport à la civilisation indienne ou indo-malaise des états qui ont subsisté là pendant plusieurs centaines d'années. Son art est représenté par des statues bouddhiques où le style Gupta domine. Il est encore mal connu, mais ne semble pas avoir produit d'œuvres d'une puissance marquée. Le seul document de cette origine, arrivé en Europe, serait un acrotère, exposé au musée Cernuschi ; une main tout alourdie d'influences indiennes y a sculpté le Bouddha debout sur une tête de garuda, entre deux assistants. Ce style vaudrait surtout, jusqu'à nouvel informé, par les survivances, si légères fussent-elles, qu'il aurait laissées dans l'art khmer de Lopburi et dans l'art siamois.

Le royaume khmer occupait, sur l'emplacement du Siam actuel, le bassin du Mun et du Mékong. La période primitive de l'art khmer s'étend du VIIe au IXe siècle. Parmi les plus anciennes œuvres qu'elle ait laissées, se place l'étonnant masque de pierre donné par M. Adhémar Leclère au musée Cernuschi (Pl. VI, *fig.* 1). Un peu postérieure serait une statue, appartenant à M. Ochsé, que je regrette de ne pouvoir reproduire. Dans ce style originel, la simplicité s'allie à la justesse. Comme à toutes les grandes époques, l'artiste ne vise jamais à l'effet, et n'use que de procédés directs. Ayant obtenu le parfait volume d'un visage ou d'un corps, il en attaque tranquillement le détail, sans chercher d'inutiles saillies ni des jeux habiles d'ombre et de lumière. L'essentiel lui suffit, c'est-à-dire des rapports justes dans leurs proportions. L'œil, la cheve-

lure, seront plutôt dessinés à la pointe que creusés ou fouillés en profondeur. Obtenir de belles surfaces, bien liées et délimitant des masses bien équilibrées, tel est le souci de ce modeste statuaire, qui atteint au génie parce qu'il ignore les petits talents.

Les sculptures khmères primitives restent rares. Nous connaissons mieux la période classique : c'est celle d'Angkor. Elle s'étend du IXe au XIIIe siècle, et nous a laissé des œuvres empreintes d'une humanité profonde.

Le charme, le mystère, le détachement d'une pensée affranchie des misères corporelles, le sculpteur angkorien traduit ces nuances avec une hauteur et une subtilité dont une tête, appartenant à M. Bouasse-Lebel (Pl. VI, *fig.* 2) donne une notion assez juste. L'auteur de cette tête se montre en possession de toutes les ressources d'un art extrêmement évolué ; mille procédés ingénieux trahissent son adresse, la façon, par exemple, de traiter les yeux comme une véritable petite construction, surmontée de cette barre que forment les sourcils joints. La tête entière a quelque chose d'un modèle où l'artiste, déployant sa virtuosité, fait jouer l'ombre, accusant les creux, calculant les saillies, préparant les reliefs pour opposer les parties sombres et les surfaces éclairées, obtenant enfin autour de l'ensemble, ce fondu, ce moelleux qui lui créent une véritable atmosphère. Par ces qualités, jointes à un sentiment extrêmement vibrant, le sculpteur khmer classique a su donner à la pensée bouddhique son expression la plus humaine, celle qui touche le mieux nos cœurs d'Occidentaux.

***

L'art khmer en était à ces raffinements lorsque les remous de l'histoire le mirent en présence d'une race hardie, qui possédait, à défaut de passé délicat, un sang jeune et des muscles robustes. Les Thaï avaient quitté leur habitat de la Chine du sud ; d'abord sous la dépendance khmère, ils surent se libérer au XIIIe siècle, fondèrent la principauté de Sukhotaï, puis un siècle plus tard, le royaume d'Ayuthya. C'est seulement à partir de l'installation des Thaï que l'on peut parler d'art siamois.

Cet art se présente sous une double forme : celle de l'école de Lopburi, d'abord, mélange de khmer et de thaï, puis la forme proprement siamoise, telle qu'elle s'est dégagée par la prédominance du type thaï.

C'est à Lopburi, sur le Ménam, que s'est opérée la greffe khmère-thaï et qu'à pris naissance cette statuaire mixte, l'une des plus curieuses et des plus attachantes qu'ait produites l'Asie. Lopburi fut jadis la capitale d'une province de l'empire des Khmers, ceux-ci en firent le centre d'une importante production artistique. Là, postérieurement au XIIIe siècle, les Thaï occupant le pays, prirent contact avec les formules du génie khmer. La fusion fut rapide, et les œuvres qui en sont issues offrent un caractère bien marqué, qui les rend aisément reconnaissables.

L'étude du visage permet le mieux de dégager les traits de la statuaire nouvelle. Elle montre comment, au charme rêveur, à la douceur pensive des Khmers, l'influence thaï a substitué une force amère et brutale.

Un changement de matière accuse encore ce changement d'expression. Les Khmers sculptaient la plupart de leurs statues dans une pierre poreuse, peu consistante, et dont la teinte ambrée favorisait les contours vaporeux. L'école mixte de Lopburi préféra l'emploi du bronze, métal net, qui renvoie la lumière au lieu de l'absorber. Comparez la figure indulgente, souriante et désabusée d'une statue khmère à quelque masque de Lopburi ; un sentiment domine ici, celui de dureté, presque de révolte. Le Khmer a fait le tour de toute sagesse ; on ne sait si sur son sourire il faut lire le contentement ou la déception. Chez l'homme de Lopburi, l'expérience d'une vie forte, la recherche, plus courte mais plus ardente, des secrets de l'esprit, ont amené je ne sais quel dégoût et cette expression de puissant mépris qu'aucune autre race n'a su traduire, tantôt douloureuse, violente, cruelle, tantôt résignée (*Pl.* VI, *fig.* 3 *et Pl.* VII, *fig.* 4).

Ce n'est pas seulement par l'expression que l'école de Lopburi diffère de l'art khmer classique. La race thaï y trahit déjà certain de ses traits, par exemple dans la forme des sourcils, l'arête du nez et le menton carré. Ces éléments représentent sans doute l'apport propre des Thaï, car, selon la juste remarque de M. Cœdès, ils se retrouvent avec plus de netteté encore dans les écoles siamoises qui eurent le moins de contact avec l'art khmer, notamment celles de Chieng Maï et de Chieng Sen.

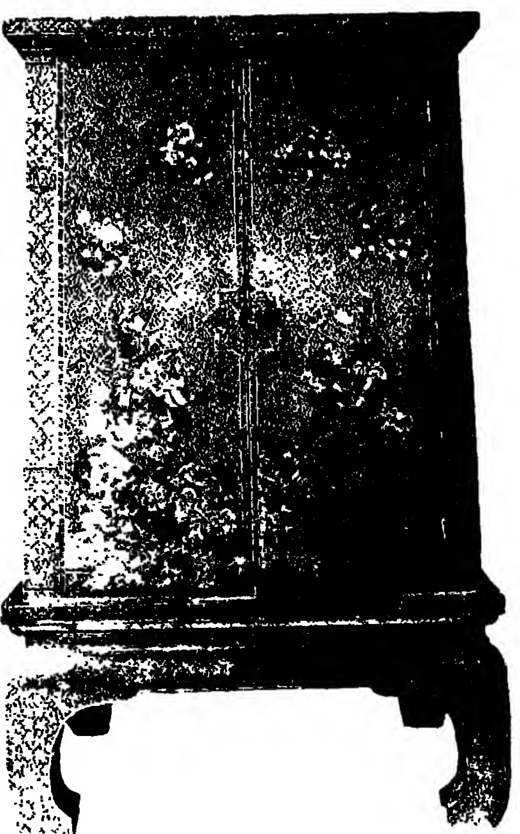
Mais, capables de raviver une formule d'art qui s'épuisait, les Thaï ne portaient pas en eux un sentiment de la beauté assez actif pour créer un canon personnel et nouveau. En même temps que l'art siamois se libère de l'influence khmère, il se dessèche. A partir du XIVe siècle, et quelles que soient les particularités locales, le type proprement siamois s'accuse : le court visage khmer s'ovalise, le nez se busque, le menton s'allonge ; la bouche, large et retroussée avec commissures, des faces khmères, se resserre de façon mignarde ; les sourcils cessant de former barre, se séparent et se courbent en demi-cercle, la cavité de l'œil se modèle pour indiquer le regard (*Pl.* VII, *fig.* 5 *et* 6). On retrouve ces caractères dans chacune des nombreuses écoles dont M. Salmony a su déterminer les particularités.

Les plus belles figures de ce style siamois ne dépassent pas une élégance mièvre et maniérée ; beaucoup restent nulles, dépourvues de tout esprit. La sève, un instant stimulée, ayant nourri des fruits d'une force étrange, a cessé de courir puissamment dans l'arbre rabougri.

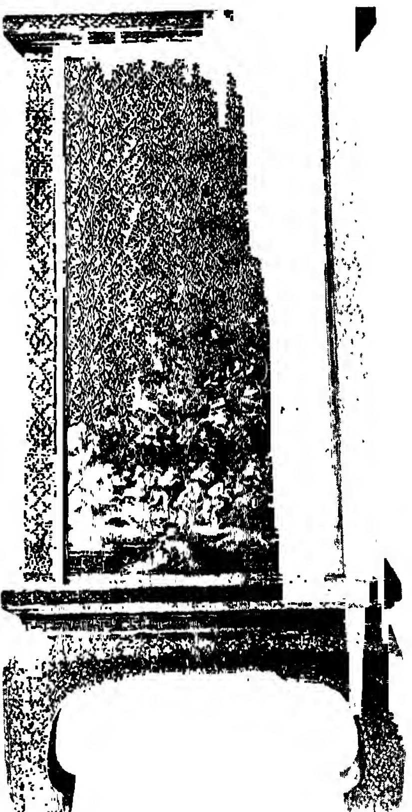
***

Que l'on ne dédaigne pas l'art siamois parce qu'à sa plus belle époque il fut mâtiné, et ne dura pas. Notre art roman fut un art de mélange, aussi celui de Yun-kang, et si leur existence fut courte, ils marquent pourtant la perfection statuaire en France, en Chine. Le Siam n'aurait-il produit que l'école de Lopburi, il mériterait sa place parmi les pays qui ont su donner une forme plastique aux sentiments les plus poignants de l'homme.

H. D'ARDENNE DE TIZAC.



Face



Un côté

Collection F. Pila

Armoire siamoise

Planche III

LE THÉATRE D'OMBRES AU SIAM [1]

Les Siamois qui sont un peuple très épris de distractions ont, ou plus exactement, avaient un grand nombre de genres de spectacles. Depuis les combats de coqs ou de poissons, les rondes et chansons populaires jusqu'aux danses les plus stylisées et les plus hiératiques, on trouve, chez eux, toute une échelle de divertissements très curieux et souvent très beaux qui ont connu la plus grande vogue pendant des siècles et qui, actuellement tombent de plus en plus en désuétude. Car, en matière d'art comme en toutes choses, le goût du public d'Extrême-Orient se transforme suivant les normes importées d'Europe et les belles traditions s'imprègnent d'éléments étrangers ou se perdent tout à fait. C'est ainsi qu'une des plus remarquables formules d'art qui se sont manifestées au Siam, le Théâtre d'Ombres (NANG) n'existe presque plus qu'à l'état de souvenir. Et pourtant il avait donné naissance à des chefs-d'œuvre très purs ; des figures de cuir découpé représentant des scènes du Râmâyana et montrées en transparence devant un écran réjouissaient pendant des nuits entières ce peuple épris de légendes épiques. Maintenant, ces pièces de cuir s'entassent dans des hangars de temples où elles sont la proie des rats et de la moisissure. On en trouve chez les marchands de bric-à-brac, et l'auteur de ces lignes a connu un vieux montreur d'ombres aveugle qui garde jalousement dans sa maisonnette de bois ces objets qui firent autrefois son gagne-pain et son renom et qui, maintenant, n'amusent plus personne. Il y a au Ministère des Plaisirs du Roi, à Bangkok, toute une collection de ces cuirs, splendides d'ailleurs et qui datent du second roi de la dynastie actuelle (début du XIXe siècle). Ils ne servent plus qu'exceptionnellement, mais sont conservés avec soin. Dans ce ministère qui est une sorte de conservatoire de l'art dramatique siamois, un très vieux fonctionnaire qui est Maître de Théâtre d'ombres enseigne encore la technique de cet art dont il conserve la tradition. C'est à lui que nous devons la plupart des renseignements utilisés dans ce travail. Mais il est à craindre que, ce maître une fois disparu, la tradition des jeux d'ombres ne se perde, faute de pratique, et étudier ce théâtre nous apparait un peu comme une contribution à la conservation de cet art très beau, très supérieur et presque complètement éteint.

---

(1) *Voir* Planches VIII et IX.

ORIGINE DU THÉATRE D'OMBRES

Le Siam ne possède pas une civilisation originale : aussi bien dans le domaine religieux que dans le domaine archéologique ou littéraire, les produits de son génie sont d'importation, et sa grande source d'inspiration est l'Inde. Cette influence indienne s'est manifestée, soit directement, soit par l'intermédiaire des pays voisins, Cambodge, Birmanie, Java, qui avaient déjà acquis un haut degré de culture alors que le Siam était encore obligé de lutter pour son existence. Le théâtre siamois tout entier est de provenance indienne, mais si le Nâtaka, par exemple, est incontestablement le prototype du drame des Siamois, ceux-ci en ont reçu l'initiation des Khmèrs, et par un phénomène de retour assez curieux, ces formules de danse qu'ils avaient apprises à l'école de leurs voisins de l'Est, ils les leur ont enseignées de nouveau à leur tour, car ils en avaient conservé la tradition tandis que les Khmèrs, en décadence, l'avaient perdue.

Pour le théâtre d'Ombres ou NANG, c'est de Java, terre classique de ce genre de spectacles, que le Siam a été inspiré. Mais le Wayang des Javanais est lui-même de provenance indienne. Dans son excellente monographie *Das altindische Schattenspiel*, le Professeur Pischel a établi que le théâtre d'ombres existait dans l'Inde à une époque très reculée. Dans le texte bouddhique Therî-Gâthâ (chants de nonnes) qui appartient au canon pâli, on voit la jeune nonne Subhâ qui repousse l'amour d'un jeune homme trop épris des réalités terrestres. Comme il lui décrit la splendeur de ce monde, la vierge lui répond : « O aveugle, tu t'enthousiasmes pour une chose qui n'est rien, comme pour un mirage qui t'es présenté, comme pour un arbre d'or vu en rêve, comme pour une *image d'ombres représentée parmi la foule des hommes.* D'autre part, dans le Mahâbhârata plusieurs allusions sont faites « aux gestes des rois, des ministres, etc., représentés par des figures de cuir devant un écran de toile mince ». Pischel cite encore le traité de l'astrologue Varâha Mihîra qui vivait vers le VIe siècle de notre ère et qui parle de *Rûpopajivin* ; enfin il mentionne l'existence d'un genre théâtral appelé *Châyâ nâtaka* qu'il traduit par « Schattenschauspiel ». Il est donc possible de conclure avec Pischel que le théâtre d'ombres existait dans l'Inde à une époque très ancienne.

A Java, dès le IIIe siècle, s'est manifestée l'influence indienne, et il est vraisemblable, comme l'estime M. Hazeu, que le Wayang javanais est d'origine indienne, de même que les marionnettes ou Topeng, fait établi par M. Sylvain Lévi dans son ouvrage sur le Théâtre indien. Et le prototype du théâtre d'ombres siamois est à rechercher non dans le *Wajang Poerva* dont les figures de cuir sont mobiles et présentent exclusivement des personnages, mais dans le *Wayang Beber* qui consiste, tout comme au Siam, en figures de cuir représentant des scènes entières ou des personnages en attitudes figées et qui sont en somme l'illustration du poème. La technique du NANG siamois est la même que celle du *Wayang Beber* : même écran bordé de rouge tendu sur un cadre de bois et éclairé par des lumières placées à l'arrière ; même procédé de présentation

des figures d'ombres par le *Dalang* pendant que des récitants déclament les poèmes repris par un chœur aux sons des instruments ; enfin cérémonie analogue préludant à la représentation. La filiation entre ces deux formules ne fait pas de doute et on peut affirmer que la tradition indienne du théâtre d'ombres a été reçue de Java par les Siamois.

L'époque où cette forme d'art pénétra au Siam est difficile à déterminer. Le NANG n'est mentionné dans les Annales siamoises que vers la fin du XVIIe siècle ; La Loubère et les envoyés de Louis XIV auprès du roi Phra Narai ne le mentionnent pas dans leurs récits comme un des « divertissements des Siamois ». Peut-être pourrait-on hasarder l'hypothèse suivante. Le drame d'INAO (*Raden Montri*) qui a été emprunté aux Javanais dans la seconde moitié du XVIIe siècle obtint au Siam une très grande vogue. Or, les deux héros de ce drame, Inao et Bussaba se trouvent séparés par des événements extraordinaires et leur destinée consiste à se rechercher l'un l'autre dans les aventures les plus fantaisistes. Même ils parcourent le monde côte à côte depuis quelque temps, sans pouvoir toutefois se reconnaître, car ainsi le veut la volonté d'en haut. Mais quand la colère divine ne s'abat plus sur eux, un des serviteurs d'Inao trouve un stratagème pour faire reconnaître son maître de sa bien-aimée. Il fait dessiner, puis découper des figures de cuir retraçant les amours antérieures et les malheurs communs des deux héros. Puis il les montre par transparence sur un écran à Bussaba en qui la mémoire s'éveille, qui peu à peu se dégage du sortilège qui aveuglait ses yeux et qui finit par reconnaître son époux. Cet épisode est commun aux deux drames javanais et siamois ; peut-être l'introduction du théâtre d'ombres au Siam est-elle à peu près contemporaine de l'adaptation siamoise du drame javanais, et date-t-elle de la fin du XVIIe siècle.

Quoi qu'il en soit, cet art a pris rapidement une extension considérable et il a joui fort longtemps de la faveur du public.

LES FIGURES DU THÉATRE D'OMBRES

Au Siam, donc, le théâtre d'ombres a donné lieu à la manifestation d'un art de tout premier ordre : ce sont de grandes figures de cuir dessiné, découpé, ajouré et colorié, que l'on appelle NANG, c'est-à-dire précisément CUIRS, et il est amusant de noter que les Siamois appellent, de ce nom, par transposition, le cinéma à l'européenne qui a chez eux supplanté le théâtre d'ombres.

La fabrication de ces figures est longue et minutieuse. On prend une peau de buffle ou de bœuf dont les dimensions excèdent parfois 2 mètres ou 2 m. 50 de hauteur sur 1 mètre ou 1 m. 50 de largeur. On fait macérer ce cuir dans l'eau pour le rendre souple et mou, puis on le fait sécher au soleil et on en racle la surface avec un instrument tranchant jusqu'à ce qu'elle ne présente plus aucune aspérité. On mélange ensuite de l'eau de riz avec du noir de fumée ou de l'écorce de noix de coco calcinée, et avec cette mixture on badigeonne le

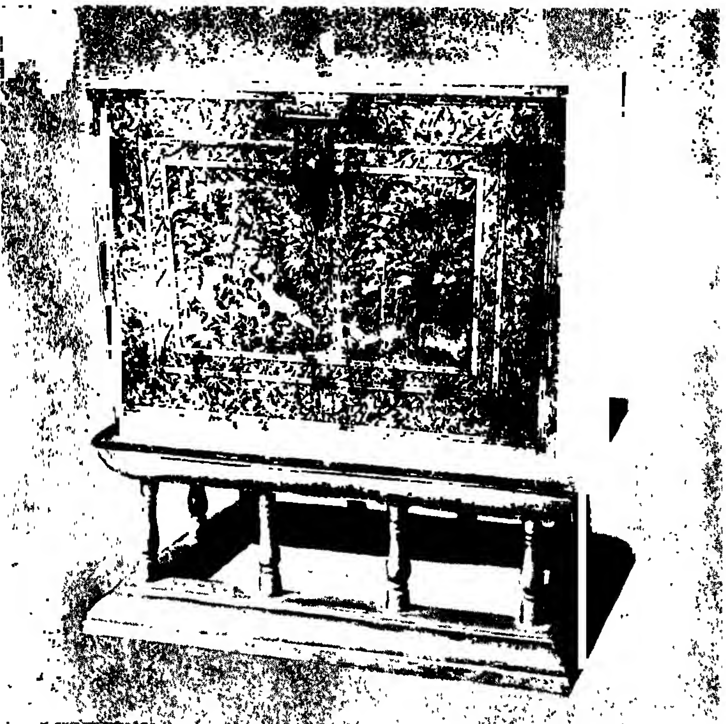
cuir, ce qui lui donne une belle couleur noire. Pour le rendre brillant on le frotte, une fois sec, avec des feuilles d'une sorte de citronnelle dont le nom scientifique est Momordica cochiniensis.

Quand cette préparation du cuir est terminée, un dessinateur habile vient tracer à la craie le personnage ou la scène à représenter et on découpe la feuille suivant les lignes du dessin. Puis on passe à la coloration : le blanc s'obtient en raclant simplement la surface du cuir, la couche de vernis s'enlève et la couleur blanche primitive apparaît. Pour le bleu, on délaye du sulfate de cuivre dans du jus de citron ; pour le rouge, on délaye dans de l'eau additionnée d'alun l'écorce de l'arbre Fang (Cœsalpina Sapan) ; enfin pour obtenir le jaune, on commence par colorier le cuir en rouge suivant le procédé précédent et on passe par-dessus du jus de citron, ce qui donne une belle teinte jaune foncé. Pour certaines figures dont les visages doivent apparaître blancs, on se contente de découper les contours des visages et on enlève le morceau de cuir compris à l'intérieur de ces contours : par transparence, on a l'illusion de la face blanche.

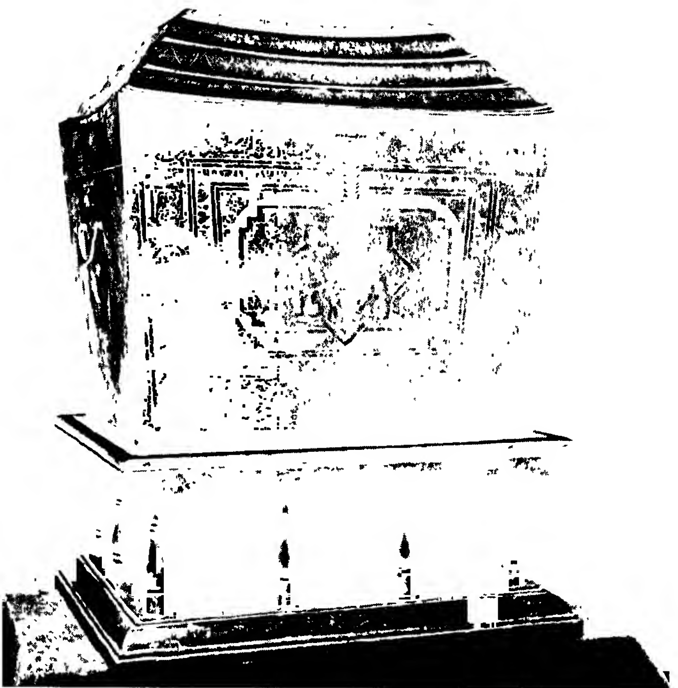
Lorsque la pièce d'ombres est ainsi achevée, on y adapte de chaque côté un support en bambou qui permet de la faire mouvoir devant l'écran.

Ce théâtre d'ombres siamois comprend une diversité infinie de figures représentant depuis des personnages isolés jusqu'à des scènes du plus bel effet artistique où l'on a des groupes agissant dans un décor très fouillé et orné de motifs décoratifs souvent de grand style. Ce sont des héros ou héroïnes marchant, volant, assis, à genoux ou couchés, des groupes combattant, des figures comiques, des scènes de chasse, de guerre, d'amour, des cortèges, etc. Et les sujets représentés (nous reviendrons ultérieurement sur ce point) sont toujours et exclusivement tirés du Râmâyana que les Siamois ont adapté dans leur langue sous le nom de Ramakien (Râmakîrti).

Mais il y a trois figures privilégiées qui exigent pour leur fabrication des conditions tout à fait spéciales ; ce sont celles de Vishnou, de Çiva et de l'anachorète ou Rishi. Dans l'art dramatique siamois, tradition héritée de l'Inde, ces deux divinités, ainsi que le Rishi, sont considérées comme les Maîtres, et on leur rend un culte spécial. L'anachorète n'est autre que le grand Muni Bharata qui a reçu de Brahma et a transmis aux hommes l'enseignement de l'art théâtral. Dans la grande salle du Ministère des Plaisirs du Roi, à Bangkok, où sont assemblés les masques et les divers accessoires de théâtre servant aux troupes royales, les masques de Vishnou, de Çiva et du Rishi sont placés sur une sorte d'autel, au centre du vaste hall, et on leur fait régulièrement des offrandes d'encens et de fleurs avant les représentations ou bien au cours de certaines cérémonies. Il en est de même pour le théâtre d'ombres ; les trois figures qu'on appelle *Nang Chao*, ou Seigneurs, ont une place spéciale dans les hangars où l'on abrite ces pièces de cuir, et voici les détails de leur fabrication. Pour les deux dieux, représentés toujours en train de tirer de l'arc, on se sert de la peau d'une vache morte accidentellement ; pour le Rishi, d'une peau d'ours ou de tigre. Les artistes qui dessinent, découpent et peignent ces



Coffre siamois laque noire et or



Collection F. Pila

Coffre siamois laque rouge et or

figures exécutent, vêtus de blanc, leur travail qui doit être achevé dans l'espace de 24 heures. Avant de se mettre à l'œuvre, ils accomplissent une véritable cérémonie : sur l'autel où sont disposés les simulacres de Vishnou, de Çiva et du Rishi, ils placent les offrandes que les rites prescrivent pour le culte des Maîtres : des feuilles de bétel, des noix d'arec, de la chaux, des pâtisseries, une tête de sanglier et six pièces de monnaie d'argent fixées à des chandelles. Des offrandes analogues sont faites aux nouvelles figures sitôt leur achèvement. La pièce d'ombres représentant Vishnou (et son avatar Râma) est verte ; celle qui représente Çiva est dorée et toutes deux sont pourvues d'ornements divers dont la plupart sont des stylisations du serpent Nâga. Ces trois figures vénérées, nous le verrons plus tard, sont comme les génies protecteurs de la troupe, et on les montre devant l'écran avant chaque représentation pour placer cette dernière sous leurs auspices.

L'ÉCRAN

Les pièces de cuir dont nous venons de décrire la fabrication, sont présentées par transparence devant un écran. Celui-ci, de dimensions parfois considérables (d'ordinaire il mesure 14 mètres de large sur 18 ou 20 de haut), est fait de toile mince avec, de chaque côté, deux bordures verticales d'étoffe très rude amidonnée. En transparence, le centre de toile mince laisse passer la lumière et les figures de cuir ressortent dans tous leurs détails, tandis que les bordures amidonnées forment deux zones d'ombres qui servent, en quelque sorte, de coulisses. Cet écran est adapté sur une sorte de cadre de bois recouvert d'étoffe rouge et est fixé sur deux poteaux au sommet desquels flottent des bannières et des oriflammes. Quelquefois même, l'écran est peint et il figure le décor traditionnel des représentations dansées du Râmâyana, les murs de Lankâ, le camp de Râma, cependant qu'au-dessus, sur une manière de fronton, est peinte la scène fameuse où Râmâsura poursuit Mekhalâ dans les airs pour lui ravir son émeraude lumineuse. Dans ce dernier cas, l'écran lui-même est découpé et les dessins forment des sortes de coulisses d'où sortent les personnages de cuir. Cet écran est tendu à 1 mètre environ du sol et l'espace vide ainsi laissé est voilé par une étoffe bariolée, qui dissimule les montreurs. Par derrière est allumé un grand feu, protégé du vent par une grande toile tendue, et remplacé souvent, d'ailleurs, par des lampes à pétrole ou même électriques.

LA TROUPE

Passons maintenant en revue ceux qui contribuent à une représentation du Théâtre d'ombres. Là nous avons, comme pour cette formule théâtrale que les Siamois appellent KHON, un ou plusieurs récitants qui, d'une voix emphatique, faisant ressortir les intonations propres à la langue thaie, décla-

ment les passages du Râmâyana que l'on représente. Ces strophes sont régulièrement reprises en chœur par une douzaine de femmes qui chantent et rythment leurs mélodies en battant l'une contre l'autre deux cliquettes de bois. L'orchestre joue également un rôle important dans ces représentations. A l'origine, il comprenait exclusivement les instruments qui se retrouvent dans la formule primitive du théâtre siamois, le LAKHON CHATRI, et qui sont d'importation indienne : un hautbois, deux tamtams, un tambour et deux petites cymbales. Puis l'orchestre du théâtre d'ombres se compléta parallèlement avec celui des grands genres dramatiques siamois, et il comprend, dans sa formule la plus récente, outre les instruments cités, deux xylophones, deux jeux de timbres, deux flûtes, un tambour malais et quatre tambours. Les instrumentistes, comme les autres membres de la troupe, choristes, et récitants sont accroupis par terre sur des nattes, des deux côtés de l'écran. Et les grandes figures de cuir sont présentées à la lumière, devant ou derrière l'écran, par des pages ou des danseurs qui, tout en tenant à bout de bras leurs lourdes charges, exécutent un certain nombre de gestes ou attitudes de danse assez étranges.

Nous avons ainsi tous les éléments constitutifs de ce théâtre d'ombres : figures de cuir, écran, troupe. Essayons maintenant d'évoquer ce que peut être une représentation de ce genre de divertissement.

LA REPRÉSENTATION

Il convient tout d'abord de nous placer dans le cadre où va se dérouler le spectacle. Une des caractéristiques les plus curieuses de l'art théâtral siamois, c'est qu'il ne forme pas un art indépendant qui soit à lui-même sa propre fin et sa seule raison d'être. Jusqu'au début du vingtième siècle, il n'y avait pas au Siam de salle de spectacle où le public pût, en payant, aller admirer les chorégraphies savantes des danseuses ou s'esclaffer aux facéties des pitres. Une représentation avait toujours lieu — et c'est bien souvent encore le cas de nos jours — à l'occasion d'une circonstance quelconque, d'une fête publique ou privée où le roi, un prince, ou même un simple particulier engageait à ses frais une troupe et donnait gratuitement le spectacle à ses invités et au peuple. Que ce fût pour l'intronisation solennelle du Bouddha d'Emeraude, pour le couronnement d'un roi, pour la célébration d'une victoire, ou bien tout simplement pour un mariage, une crémation, un anniversaire, une cérémonie domestique, des tréteaux s'élevaient dans les temples, sur les places publiques ou dans l'enclos d'un particulier, et durant des nuits, la foule s'y pressait pour goûter des jeux qui faisaient sa joie. Le théâtre d'ombres, actuellement, ne se voit plus qu'exceptionnellement, il n'intéresse plus guère qu'un public restreint de vieilles gens ou d'artistes amateurs du passé. Quelquefois, lors d'une crémation on voit le vaste écran bordé de rouge s'élever à côté des tréteaux des danseurs. Reportons-nous donc, afin de comprendre et de goûter

mieux le charme de ce beau spectacle désuet, dans le cadre où il se donne, dans la cour d'un temple siamois, un soir de crémation.

Nuit de mars, chaude et lumineuse, et où l'on a, en regardant le ciel, cette exquise impression propre aux nuits des tropiques, que les étoiles ne sont pas, comme dans nos climats, plaquées contre la voûte du firmament, mais semblent au contraire suspendues dans un espace vertigineux dont on éprouve nettement la profondeur. Nuit vibrante d'Orient d'où le silence est exclu, emplie des mille bruits d'une existence heureuse d'être délivrée de la torpeur du jour, trilles perpétuels des cigales, chants de coqs qui retentissent dans l'obscurité. Décor : la cour d'un temple, toits effilés dont les ors et les verroteries qui les recouvrent ruissellent de reflets magiques sous la lumière de la lune et des astres ; grand quadrilatère bordé de hautes bâtisses, que l'on devine au loin, et où grouille la foule. Au centre, un pavillon : c'est le bûcher du mort que l'on va incinérer tout à l'heure ; plate-forme de pierre avec, aux quatre angles, quatre piliers soutenant une sorte de toit en pagodon, sous lequel repose déjà le cercueil, placé sur quelques rondins de bois qui suffiront pour tout consumer de ce qui fut un être humain ; fleurs, tubéreuses aux parfums capiteux, jasmins, hibiscus.

Sur un des côtés de la cour, un pavillon est élevé pour la famille et les amis. Vêtus de blanc, les parents du mort reçoivent les condoléances de leurs hôtes qui, ce devoir accompli, vont s'asseoir, fument, bavardent, rient, chiquent et crachent leur bétel, boivent du thé ou des boissons douceâtres rouges, vertes, jaunes qu'on leur présente à genoux. Des souvenirs sont distribués, mouchoirs de soie, flacons de parfums, livres, sachets renfermant des fleurs odorantes. Nulle tristesse : il n'y a rien de ce tragique qui chez nous accompagne toujours une cérémonie funèbre. La foule qui emplit la cour du temple est gaie et bruyante, suivant sa coutume d'Orient. Elle circule entre les rangs formés par les cuisines chinoises en plein vent, éclairées de lampes portant peints sur leurs verres, d'héraldiques caractères rouges et qui débitent des soupes, des râgouts, ou des vermicelles que l'on déguste, accroupi par terre avec des baguettes ou de petites cuillers de porcelaine. Marchands de glaces, de noix de coco, de bananes grillées, de mangues. Foule agitée des jeunes gens en pagne bleu, une fleur sur l'oreille, qui poursuivent les fillettes rieuses ; vieilles dames et nobles vieillards qui marchent solennellement en mastiquant leur bétel et en traînant leurs savates, petits enfants tout nus, gambadant parmi leurs aînés ou chevauchant la hanche de leur mère. Tout un peuple qui vit intensément, qui crie, grouille rit, circule, se bouscule, mange et finit par se grouper et s'accroupir devant les tréteaux des donneurs de spectacles.

Car le temple, ce soir de crémation, est tout rempli d'attractions. Voici un KHON où des acteurs masqués miment des scènes du Râmâyana, un LAKHON ou de petites danseuses aux visages enfarinés étonnent nos yeux de leurs chorégraphies paradoxalement serpentines, qui dépeignent le deuil de la jeune princesse pleurant sur l'infidélité de son bel et volage ami ; un LIKE ou des pitres soulèvent de leurs plaisanteries souvent très épicées les rires

bruyants de l'assistance, des *marionnettes* gracieuses mues par des fils invisibles, enfin ce théâtre d'ombres devant lequel nous allons nous arrêter.

Ainsi c'est devant un cercueil que se donnent tous ces jeux, en présence d'un mort qui avant de disparaître pour toujours dispense de la gaîté à ses amis et à la foule. A dix heures, il y aura une interruption de quelques minutes, et au bruit des pétards et des fusées, le bûcher s'embrasera et consumera, très vite, les restes desséchés de celui qui est dans sa bière depuis plus d'un an peut-être. Puis, quand les cendres auront été recueillies dans une urne et placées sur un autel dans le pavillon de la famille, les jeux, de plus belle, reprendront.

Tout est prêt pour la représentation du NANG. Les tamtams, depuis un moment battent une sorte de parade et voici les spectateurs qui s'entassent et s'accroupissent en rangs serrés, à même le sol. Tout d'abord, comme pour toutes les représentations théâtrales siamoises, il y a une cérémonie. Tous les artistes, musiciens, montreurs, choristes, récitants se placent devant l'écran et, suivant l'expression, « invitent » les trois pièces d'ombres vénérées à apparaître. Trois montreurs vont les prendre derrière l'écran, mais au lieu de les faire passer simplement dans l'espace libre entre la toile et le sol, comme pour les autres figures, ils les apportent en dansant et en faisant le tour de l'écran, en marque de respect. L'anachorète est alors placé, devant l'écran, au milieu, Vishnou et Çiva de chaque côté, se faisant vis-à-vis. Alors celui qui donne la fête, en l'occasion un proche parent du mort, apporte trois bougies et des piécettes d'argent qu'il remet au directeur de la troupe d'ombres. Celui-ci donne une bougie aux musiciens qui la placent sur le *Taphon* ou tamtam qui est l'instrument vénéré. Puis l'orchestre joue six thèmes qui sont empruntés au répertoire musical commun à tous les genres dramatiques du Siam. Quand l'orchestre s'est tu, un des récitants prend les deux autres bougies, en place une devant la figure de Vishnou, l'autre devant la figure de Çiva, cependant que tous se prosternent et font l'*añjali,* cet admirable salut des Orientaux qui consiste à porter par trois fois les mains jointes sur la tête. Alors trois montreurs saisissent les trois figures vénérées, et, au son de l'orchestre, les meuvent en dansant devant l'écran. La pièce d'ombres représentant l'anachorète est remportée cérémonieusement derrière l'écran, et devant celles qui représentent les deux dieux, toute la troupe chante successivement trois stances. La première incante la splendeur de Vishnou et de Çiva, de Vishnou surtout qui s'est réincarné pour devenir le héros Râma dont on va représenter les exploits. La seconde célèbre les vertus du rishi et les mérites du Bouddha, et vante la beauté des pièces d'ombres qu'on va montrer et l'habileté de la troupe qui va avoir l'honneur de jouer. Enfin la troisième stance appelle les bénédictions des dieux sur les protagonistes de la troupe et sur les spectateurs. Un nouvel *Añjali* marque la fin de la dernière stance, on remporte derrière l'écran les deux figures de Vishnou et de Çiva, et la représentation proprement dite va commencer. Cette cérémonie qui prélude ainsi à la représentation est un rappel du Nandi du drame indien ; on retrouve ces rites en Malaisie et à

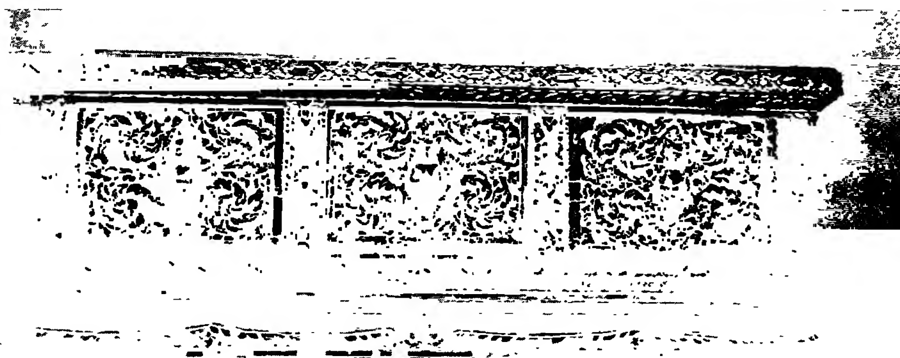


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Collection L. Pila

Fig. 1. — Coffret siamois bois sculpté doré.
Fig. 2. — Coffret siamois bois laqué noir et or.
Fig. 3 — Coffret siamois bois sculpté avec incrustation de verres multicolores.

Java, où une prière analogue est dite par le Dalang, avant qu'il ne fasse apparaître sur l'écran les figures du Wajang. Ces incantations sont précieuses pour établir la filiation et la parenté des divers genres dramatiques qui se sont manifestés en Extrême-Orient.

Dès que le prologue religieux est terminé, le récitant se met à déclamer les strophes du Râmâyana, reprises aussitôt par les chœurs, sur l'écran apparaît en transparence l'image qui est l'illustration du texte et qui demeure visible jusqu'à ce que le sens du poème appelle la suivante, et ainsi de suite pendant des heures. De temps à autres, pour permettre à la troupe de se reposer, surviennent des pitres qui par leurs grimaces ou leurs facéties amusent l'auditoire, car il n'y a jamais d'entr'acte, hormis pour la crémation proprement dite. Puis l'action reprend jusqu'à une heure avancée de la nuit. La lente succession, sur l'écran, de ses belles figures de cuir découpé, la récitation psalmodique du poème, les mélodies et les timbres peu variés de l'orchestre donnent incontestablement au spectateur européen une impression de monotonie vite lassante. Mais l'oriental pour qui le temps ne compte guère se laisse prendre au charme de ce spectacle très beau qui fait revivre en son âme un peu enfantine les merveilleuses légendes qui sont la jeunesse du monde.

LES COLLECTIONS ROYALES

La collection de NANG conservée dans le Ministère des plaisirs du roi à Bangkok comprend environ 300 pièces, représentant quatre ou cinq épisodes du Râmâyana. Une quarantaine de ces pièces ont été photographiées, et ont trait, les unes à l'épisode de NÂGAPATRA, les autres à l'épisode où Indrajit prend l'aspect d'Indra pour aller combattre Râma. Il est intéressant d'énumérer les ombres qui illustrent chacun de ces deux épisodes.

I. — *Épisode de la flèche Nâgapatra*

1. Indrajit fait une cérémonie pour obtenir que sa flèche se transforme en Nâga et étouffe ses ennemis.
2. Indrajit part en guerre sur son char traîné par des lions.
3. Lakshmana part pour combattre Indrajit et monte sur son char traîné par des chevaux blancs.
4, 5, 6. Phases du combat entre Lakshmana et Indrajit.
7. Indrajit vaincu fuit devant Lakshmana.
8. Indrajit lance la flèche Nâgapatra.
9. Hanuman aperçoit la flèche transformée en Nâga et se met en défense.
10, 11, 12. Lutte de Hanuman contre le Nâga.
13. Hanuman est vaincu par le Nâga qui l'immobilise dans les replis de son corps.

14, 15, 16, 17. Lutte de Lakshmana contre le Nâga.
18. Lakshmana vaincu et terrassé s'évanouit.
19. Râma, pour appeler le Garouda à son secours, bande son arc.
20. Râma lance la flèche qui doit mander le Garouda.
21. Arrivée du Garouda.
22, 23. Le Garouda lacère de son bec aigu le Nâga qui enserre Lakshmana.
24. Lakshmana délivré, remercie en faisant l'Añjali le Garouda qui s'envole.

II. — *Épisode où Indrajit prend l'aspect d'Indra*

1. Indrajit, qui a pris l'aspect d'Indra, monte sur l'éléphant Erâvana et s'avance vers le camp de Râma avec un cortège de Yakshas déguisés en Dévas.
2. Hanuman qui a éventé la ruse va combattre Indrajit sur son éléphant.
3. Autre phase de ce combat.
4. Hanuman tranche la tête de l'éléphant.
5. Hanuman victorieux se couche sur le cadavre de l'éléphant.
6. Indrajit fait une cérémonie pour obtenir des flèches douées de puissance magique.
7. Indrajit lance ces flèches.
8. Une pluie de flèches s'abat sur Lakshmana, Sugrîva et Hanuman.
9. Lakshmana est atteint par un trait que Hanuman essaye en vain d'arracher.
10. Lakshmana grièvement blessé s'évanouit.
11. Râma survient et essaye à son tour de retirer la flèche de la poitrine de son frère.
12. Râma pleure sur le corps inanimé de son frère.
13. Râma s'évanouit sur le corps inanimé de son frère.
14. Hanuman sur les conseils de Sugrîva va trouver les génies gardiens d'une montagne sur laquelle poussent les simples qui pourront rendre la vie à Lakshmana.
15. Supplications d'Hanuman aux génies de cette montagne.
16. Les génies de la montagne transportent la montagne jusqu'au champ de bataille où gît le corps de Lakshmana.

CONCLUSION

Cet art du théâtre d'ombres, très curieux et très beau, a eu aussi des formes inférieures parmi lesquelles il faut noter le NANG TALUNG qui a été récemment importé de Java par les habitants de la province de Patalung. Là les figures ne représentent plus des scènes, mais des personnages articulés qui peuvent remuer tête, bras et jambes. C'est une imitation du Wayang Poerva des Javanais, et il a joui d'une assez grande faveur dans le public,

précisément à cause de la mobilité des personnages. Cependant le théâtre d'ombres est près de tomber définitivement dans l'oubli. Ce genre de spectacle, trop lent, trop semblable à lui-même ne répond plus à la mentalité de la jeune génération siamoise. Car celle-ci se développe à l'école de l'Europe et a adopté l'esthétique de l'opérette qui tend à remplacei de plus en plus les belles danses hiératiques, et celle du cinéma qui a pris la place des spectacles d'ombres. C'est qu'un facteur considérable s'est manifesté à l'école de l'Europe dans la mentalité des Siamois comme des autres peuples asiatiques, le facteur *Temps*. L'évolution dans ces pays a lieu dans le sens de la vitesse et c'est bien là, à notre avis, la transformation fondamentale qui s'est fait jour dans des âmes chez lesquelles la vie intérieure, contemplative, en somme, arrêtée était un des traits dominants.

Il ne nous appartient pas de juger si c'est un bien ou un mal, c'est un fait et on peut le regretter, peut-être, puisqu'il signifie le déclin et la disparition de belles formules d'art comme celle du Théâtre d'Ombres au Siam.

René NICOLAS,
Professeur à l'Ecole des Pages de Bangkok.

CHANSONS D'AMOUR DE LA VIEILLE CHINE [1]

Un des livres classiques de la Chine, le *Che king*, est un recueil de poésies. Cette anthologie disparate contient, à côté de chants rituels et de poèmes de circonstance, un certain nombre de pièces assez courtes qui passent pour être des chansons locales. Les Chinois les considèrent comme des œuvres savantes ; la tradition scolaire prétend donner la date de leur composition ; elle connaît même les noms des auteurs et leurs intentions : celles-ci étaient morales. Si les *Chansons de pays* (Kouo fong) méritent d'être étudiées dans les écoles, c'est que, destinées, dès l'origine, à enseigner la vertu aux princes féodaux, elles peuvent encore servir à l'éducation des *lettrés* qui se préparent à administrer l'Etat.

Ces chansons sont anciennes. Anciens sont leur classement et leur interprétation. On peut admettre qu'elles existaient, arrangées dans leur ordre actuel, dès le ve siècle avant notre ère. Il semble aussi que, vers les mêmes temps, on les entendait à peu près comme de nos jours. Dans les cours princières, les Conseillers d'Etat les employaient à exprimer symboliquement leurs avis : ils réprimaient avec leur aide les mauvais penchants de leurs maîtres.

Antérieurement aux VIe-Ve siècles, on ne sait rien de l'histoire des chansons. Lues sans arrière-pensée, elles apparaissent comme des compositions naïves et rustiques. Ne faut-il point se méfier de la tradition et de l'interprétation scolaires ? Ne doit-on pas considérer ces poèmes, non point comme des compositions didactiques, mais comme des chansons paysannes ?

Il y aurait imprudence à prendre brutalement parti. Telles que nous les possédons, les *Chansons de pays* sont, peut-être, des compositions allégoriques et les œuvres de poètes de cour qu'animaient des intentions morales ou politiques. En revanche, il n'y a guère de doute que les thèmes dont elles sont faites, ne soient d'inspiration populaire. Les chansons, si vraiment elles sont des productions savantes, ne peuvent être prises pour des compositions

---

(1) Cet article a été écrit à la demande du Secrétaire de l'Association des Amis de l'Orient ; il m'a convaincu sans peine qu'à part quelques spécialistes, personne n'avait lu un livre déjà ancien où j'avais donné la traduction d'un certain nombre de chansons chinoises. On retrouvera donc ici celles qui sont le plus capables d'intéresser les lecteurs de la Revue des Arts Asiatiques.



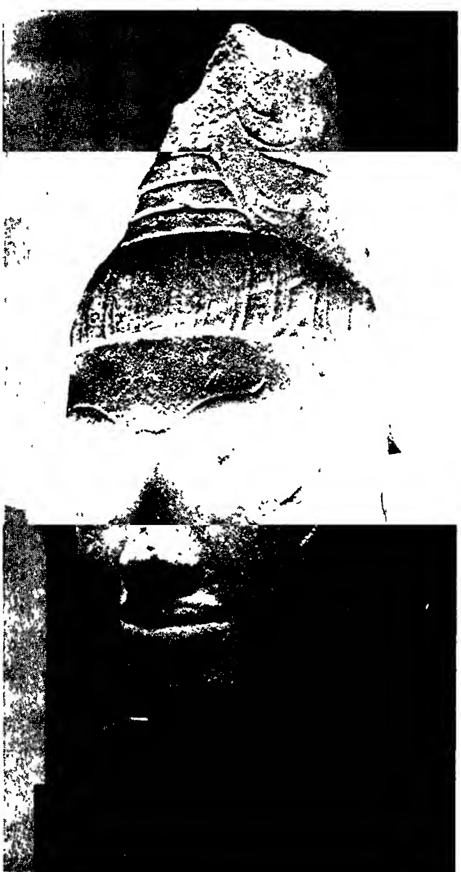
Collection Bouasse-Lebel

Fig. 2. — Art khmer classique XIIe siècle.



Collection F. Pila

Fig. 3. — Art de Lopburi XIVe siècle.



Musée Cernuschi (Don Adhémar Leclère)

Fig. 1. — Art khmer primitif VIIe siècle.

STATUAIRE SIAMOISE ET STATUAIRE KHMERE

Planche VI

originales ; elles ont leur source dans l'invention paysanne : leur thèmes furent inventés, au cours de fêtes agraires, par des chœurs alternants de jeunes garçons et de jeunes filles.

***

Les chants alternés ne sont point particuliers à la vieille Chine. On en retrouve la trace dans l'ancien Japon et l'usage en existe, de nos jours, dans l'Asie sud-orientale, chez un assez grand nombre de populations. Chez certaines d'entre elles, les chants alternés sont réservés à des occasions solennelles. Ils comptent parmi les rites principaux des grandes fêtes saisonnières. Celles-ci opposent en des joutes de chants d'amour des garçons et des filles qui ne doivent appartenir ni à la même famille ni au même village. Elles se terminent par des unions dans les champs, préludes à des mariages auxquels préside la règle exogamique. Fêtes sexuelles et fêtes de fiançailles, elles assurent la fertilité de la Terre et la prospérité de l'Année.

Des usages analogues avaient jadis en Chine une importance que révèlent, à l'analyse, les thèmes des *Chansons de pays*. C'était à l'occasion de fêtes saisonnières que les filles allaient provoquer les garçons à des combats de chants alternés.

LES FEUILLES FLÉTRIES

Feuilles flétries ! feuilles flétries !
le vent vient à souffler sur vous !
Allons, messieurs ! allons, messieurs !
chantez, nous nous joindrons à vous !

Feuilles flétries ! feuilles flétries !
le vent vient à souffler sur vous !
Allons, messieurs ! Allons, messieurs !
chantez, et puis nous après vous !

On n'allait point chanter seulement lorsque le vent d'automne faisait tourbillonner les feuilles mortes. Les principales joutes de chants avaient lieu au printemps, lorsque la fonte des neiges faisait grossir les rivières et quand les fleurs précoces poussaient dans les plaines basses.

LA TCHEN

La Tchen avec la Wei
viennent à déborder !
Les gars avec les filles
viennent aux orchidées !

Les filles les invitent :
— là-bas, si nous allions?
et les gars de répondre :
— déjà nous en venons !
— Voire donc, mais encore,
là-bas, si nous allions,
car la Wei traversée,
s'étend un beau gazon !
Lors, les gars et les filles
ensemble font leurs jeux ;
et puis elles reçoivent
le gage d'une fleur !

La Tchen avec la Wei
d'eaux claires sont gonflées !
Les gars avec les filles
nombreux sont assemblés !

Les filles les invitent :
— là-bas......

La crue des rivières marque la fin de la saison d'hiver. Celle-ci, dans les plaines de la Chine septentrionale, est d'une sécheresse absolue. La terre, alors, ne *peut* être travaillée : les anciens Chinois imaginaient qu'elle ne *devait* point l'être. Ils la jugeaient sacralisée. Pour la désacraliser il fallait, au printemps, des rites puissants. Aux temps féodaux, seul, le prince, riche de prestige sacré, pouvait procéder au premier labourage, sacrilège pour tout autre : ainsi préparée au renouveau, la terre acceptait de recevoir les graines que, pour qu'elles gardent leur puissance féconde, la princesse conservait dans le gynécée. Mais dans des temps ou des milieux plus rustiques, c'était la jeunesse du pays qui, en s'unissant sur les gazons commençant à pointer, coopérait au renouveau : malgré leur prud'homie et bien que, pour eux, la chanson de *la Tchen*, soit une satire contre un mauvais prince, les érudits chinois avouent que les jeux des jeunes gens, au bord des eaux vives, étaient des jeux sexuels. Les rivières qui unissent leurs eaux débordées sont un symbole d'exogamie et leur union est imaginée comme une joute. C'est aussi par des joutes que doit débuter le mariage. Au bord de la Wei, les jeunes gens se provoquaient à la lutte des chants d'amour avant d'aller cueillir une fleur odorante. Celle-ci était, tout ensemble, un gage de fiançailles et un principe de fécondité : l'orchidée cueillie au bord des sources jaillissantes avait le pouvoir, quand on passait l'eau, d'attirer les âmes des morts, qui s'échappaient des sources souterraines, prêtes à se réincarner. Mais la fécondité, humaine ou naturelle, ne pouvait s'obtenir qu'à l'aide d'une lutte courtoise entre filles et garçons. De même qu'il y avait des batailles de fleurs, les œufs d'oiseaux et les plantes à graines servaient

à des joutes accompagnées de chants. C'est ainsi, par exemple, que joutant ensemble et recueillant du plantain au creux de leurs jupes nouées à la ceinture, les jeunes gens chantaient :

LE PLANTAIN

Cueillons ! cueillons le plantain !
et allons ! recueillons-en !
Cueillons ! cueillons le plantain !
et allons ! ramassons-en !

Un œuf ou une graine, conquis et mangés après joute et victoire dans le combat de chants, faisaient naître au cœur des couples les plus hauts espoirs : ils escomptaient sans doute quelque chose comme la naissance d'un jeune prince, digne de posséder l'emblème du Soleil, ces jeunes gens qui chantaient, dansant et luttant deux par deux :

Le roi de Tch'ou, passant le Kiang,
Trouve une graine de sagette !
Elle est grosse comme le poing,
Et rouge comme le soleil !
Il la coupe, puis il la mange :
Elle est douce comme le miel !

Une princesse du pays de Tcheng conçut un enfant d'une orchidée, qui était à la fois le don de son mari et celui d'un ancêtre ; l'enfant, qui fut nommé Orchidée, mourut quand on coupa les orchidées. Le premier roi de la Chine, Yu le Grand, naquit d'une graine de plantain avalée par sa mère : le nom de la famille qu'il fonda est tiré du nom du plantain. Un autre héros, souche de race royale, dut son nom et sa naissance à un œuf avalé par sa mère le jour où reviennent les hirondelles ; c'était le grand jour des fêtes sexuelles ; l'œuf avait été conquis après une baignade dans la rivière et une joute ; une tradition rapporte à cet événement l'origine des chansons chantées dans le Nord de la Chine. On le voit : quand on rapproche les chansons du *Kouo fong* et les usages qu'elles impliquent, des rares légendes conservées (sous forme de faits historiques) par la mythologie politique, on entrevoit un fond de croyances très archaïques.

***

Les thèmes des *Chansons de pays* permettent de reconstituer quelques traits importants d'une civilisation chinoise sans doute fort ancienne mais dont les usages ont persisté longtemps parmi le peuple des campagnes. La grande règle, qui dominait toute l'organisation sociale, était la séparation des sexes. Hommes et femmes, laboureurs et tisserandes, vivaient à part, occupés

à des besognes différentes. Pendant la morte-saison, tous, sans doute, se retrouvaient au village familial : encore est-il possible que les hommes y aient possédé une maison à eux, où leur temps se passait en cérémonies masculines. L'été, les femmes restaient aux abords des maisons, travaillant dans les vergers. Elles n'en sortaient que pour porter aux hommes leurs repas. Ceux-ci vivaient aux champs, même la nuit qu'ils passaient dans des cabanes construites à côté des cultures. Le temps des travaux agricoles était une période de séparation et de dispersion : la vie de ménage était réduite à peu de chose et à rien la vie sociale. Celle-ci n'avait d'intensité qu'aux moments solennels où s'inaugurait et se clôturait l'année agricole. De grandes fêtes réunissaient alors les familles voisines. Elles renouvelaient leur amitié séculaire en échangeant leurs enfants : aux fêtes du printemps se nouaient les fiançailles ; l'entrée en ménage avait lieu après les fêtes d'automne. Ces fêtes étaient à la fois des foires propices aux grandes orgies qui rapprochent les cœurs et des pélerinages faits en des lieux consacrés où une race retrouve des émotions séculaires et sent qu'elle fait corps avec le pays natal. Tous cherchaient à rendre plus vive cette intimité avec le lieu saint de leurs assemblées. Dans une excitation joyeuse et forte, ils le parcouraient en tous sens ; ils en prenaient possession et se sentaient possédés par lui.

LE TERTRE YUAN

O vous qui allez vous ébattre
au sommet du tertre Yuan,
Quelle animation est la vôtre !
il ne faut pas la voir de loin !

Au son des tambours que l'on frappe
tout au bas du tertre Yuan,
Qu'importe, hiver ! été, qu'importe !
vous tenez des plumes d'aigrette !

Au son des tambourins d'argile,
sur le chemin du tertre Yuan,
Qu'importe, hiver ! été, qu'importe !
vous tenez l'éventail d'aigrette !

Cette chanson (peut-être ironique et faite pour blâmer des gens dansant quand il n'en est point saison) laisse voir l'importance ancienne du rite de l'ascension : il est resté l'un des grands rites des fêtes chinoises. Le rite du passage de l'eau a été, de tous temps, au moins aussi important.



Collection L. Pila

Fig. 5. — Art siamois classique (XVIe siècle).



Collection du Dr Robert

Fig. 4. — Art de Lopburi (XIVe siècle).



Collection L. Pila

Fig. 6. — Art siamois classique (XVIIe siècle).

LA COURGE

La courge a des feuilles amères,
le gué a de profondes eaux !
Aux fortes eaux, troussez les jupes !
soulevez-les, aux basses eaux !

C'est la crue au gué où l'eau monte !
c'est l'appel des perdrix criant !
L'eau monte et l'essieu ne s'y mouille !
perdrix crie, son mâle appelant !

L'appel s'entend des oies sauvages
au point du jour, l'aube parue !
L'homme s'en va pour chercher femme
quand la glace n'est pas fondue !

Appelle ! Appelle ! homme à la barque !
que d'autres passent !... Moi, nenni !
Que d'autres passent !... moi, nenni !
moi j'attendrai le mien ami !

Les filles et les garçons qui mêlaient leurs danses sur le tertre Yuan, espéraient obtenir, tout autant que des enfants, la pluie fécondante : c'est du moins ce que certains glossateurs affirment. D'autres auteurs pensent que lorsque des bandes affrontées dansaient et passaient les rivières, elles espéraient faire tomber la pluie de saison ; on sait aussi qu'elles aidaient les âmes à se réincarner. Sans doute, tous ces espoirs se mêlaient-ils dans les cœurs exaltés par l'approche de la communion qui terminait les joutes de danses et de chants. Et, tandis qu'ils s'apparentaient au Lieu-Saint de leur race par des contacts multiples et sacrés, les jeunes gens, pour exprimer leurs émotions, créaient une langue sainte : ils inventaient la poésie. Des images, riches d'une puissance divine, leur étaient fournies par le paysage rituel de leurs fêtes. A vrai dire, c'étaient, plus que des images, des gestes de la nature qui semblaient correspondre à leur propres gestes. Ils en étaient les emblèmes et semblaient même les commander. Ces rites de la nature justifiaient les rites humains, tout en fournissant aux hommes des moyens et des modèles pour exprimer leurs sentiments. Dans les mêmes lieux où les perdrix et les oies sauvages se poursuivaient en chantant, les jeunes gens, imitant dans leurs chants alternés la quête des oiseaux, se recherchaient et s'unissaient comme eux. Si l'offre de l'oie sauvage, au matin levant, est resté pendant de longs siècles, un des rites des fiançailles, c'est parce que les usages rituels (qui ne sont, comme le langage lui-même, que l'expression symbolique des sentiments humains) se sont modelés sur les correspondances naturelles qui leur servaient de cadre. Et

c'est ainsi qu'ont été pourvues d'une autorité véritable, d'une autorité religieuse, les images traditionnelles qui ont fourni aux auteurs chinois leur matériel poétique : pruniers et pêchers fleuris, chute soudaine des feuilles, insectes qui se poursuivent, retours ou départs des oiseaux de passage, rosées de printemps, givres d'automne, dernières pluies, premiers arcs-en-ciel, tels sont les grands thèmes de la poésie chinoise, tels sont les grands thèmes des *Chansons de pays*, car telles étaient les images qui, aux temps des joutes amoureuses, apparaissaient dans les Lieux-Saints.

La puissance conservée par les vieilles images ne fait que traduire la puissance des sentiments qu'elles ont exprimés tout d'abord. Les jeunes gens qui s'abordaient en chantant, élevés dans l'isolement et représentant des sexes rivaux, ressentaient d'abord une angoisse amoureuse que seule pouvait apaiser la communion sacrée des fêtes collectives.

LES MOUETTES

A l'unisson crient les mouettes
dans la rivière sur les rocs !
La fille pure fait retraite :
pour le seigneur, heureuse union !

Haute ou basse, la canillée :
à gauche, à droite, cherchons-la !
La fille pure fait retraite :
de jour, de nuit, demandons-la !
Demandons-la !... requête vaine !...
de jour, de nuit, nous y pensons !...
Ah ! quelle peine !... ah !... quelle peine !
de ci, de là, nous nous tournons !...

Haute ou basse, la canillée :
à gauche, à droite, prenons-la !
La fille pure fait retraite :
guitares, luths, accueillez-la !
Haute ou basse, la canillée :
à gauche, à droite, cueillons-la !
La fille pure fait retraite :
cloches et tambours, fêtez-la !

SAUTERELLES DES PRÉS

La sauterelle des prés crie
et celle des coteaux sautille !
Tant que je n'ai vu mon seigneur,

mon cœur inquiet, oh ! qu'il s'agite !
Mais sitôt que je le verrai,
sitôt qu'à lui je m'unirai,
mon cœur alors aura la paix !

Je gravis ce mont du midi
et vais y cueillir la fougère !
Tant que je n'ai vu mon seigneur,
mon cœur inquiet, qu'il se tourmente !
Mais sitôt que je le verrai,
sitôt qu'à lui je m'unirai,
mon cœur alors deviendra gai !

Je gravis ce mont du midi
et vais y cueillir la fougère !
Tant que je n'ai vu mon seigneur,
mon cœur, qu'il se peine et chagrine !
Mais sitôt que je le verrai,
sitôt qu'à lui je m'unirai,
mon cœur alors sera calmé !

Une première union sur la terre sacrée rapprochait deux étrangers et l'un d'eux devait s'apprêter à quitter ses parents pour aller vivre dans une famille inconnue : ce n'était point trop d'une grande fête pour effacer l'impression d'un abandon sacrilège.

L'ARC-EN-CIEL

L'arc-en-ciel est à l'orient !
personne ne l'ose montrer !
La fille pour se marier
laisse au loin frères et parents !

Vapeur matinale au couchant !
c'est la pluie pour la matinée !
La fille pour se marier
laisse au loin frères et parents !

Or la fille que vous voyez
Rêve d'aller se marier
Sans plus garder la chasteté
Et avant qu'on l'ait ordonné !

LES TIGES DE BAMBOU

Les tiges de bambou si fines
c'est pour pêcher dedans la K'i !
A toi comment ne penserai-je ?
mais au loin on ne peut aller !

La source Ts'iuan est à gauche,
à droite la rivière K'i !
Pour se marier une fille
laisse au loin frères et parents !

La rivière K'i est à droite,
à gauche la source Ts'iuan !
Les dents se montrent dans le rire !...
les breloques tintent en marchant !...

La rivière K'i coule ! coule !
rames de cèdre !... barques en pin !...
En char je sors et me promène,
c'est pour dissiper mon chagrin !...

Les jeunes gens, avant d'aller s'unir, éprouvaient une espèce de crainte qui se dissimulait sous des airs railleurs. C'était par des défis que s'engageaient les tournois poétiques. Les filles, dans les temps anciens, n'avaient point encore une situation inférieure ; du reste, elles étaient fières de leur habileté de tisserandes, car les étoffes qu'elles tissaient étaient l'unique monnaie en usage ; elles prenaient, le plus souvent, l'offensive par des invitations ironiques et hardies.

LE FOU-SOU

Le fou-sou est sur les monts,
les nénuphars aux vallons !
Je n'aperçois pas Tseu Tou
et je ne vois que des fous !

Les grands pins sont sur les monts,
la renouée aux vallons !
Je n'aperçois pas Tseu Tch'ong
mais d'astucieux garçons !



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1 : Lakshmana remercie Garouda qui l'a délivré de l'étreinte du Naga.
Fig. 2 : Râma pleure sur le corps inanimé de son frère Lakshmana.
Fig. 3 : Indrajit fait une cérémonie pour donner à son arc une puissance magique.
Fig. 4 : Hanuman brise le cou de l'éléphant Eravan, monté par Indrajit qui a pris la forme d'Indra.

LE RUSÉ GARÇON

O rusé garçon que voilà,
qui avec moi ne veux parler,
Est-ce donc qu'à cause de toi
je ne pourrai plus rien manger?

O rusé garçon que voilà,
qui avec moi ne veux manger,
Est-ce donc qu'à cause de toi
je ne pourrai plus reposer?

Des défis, l'on passait aux tournois de vers alternés.

LES ORMEAUX

Porte de l'Est, les ormeaux,
sur le tertre Yuan ,les chênes :
C'est la fille de Tseu Tchong
qui danse, danse à leur ombre !

Un beau matin l'on se cherche
dans la plaine du midi !
Qu'on ne file plus son chanvre !
au marché, va ! danse, danse !

Un beau matin l'on promène
et l'on s'en va tous en bande !
— A mes yeux tu es la mauve !
— Donne-moi ces aromates !

Quand les bouquets de fleurs offertes avaient lié les fiancés, ils s'unissaient enfin : des beuveries communielles, des cadeaux, des serments consacraient leur union. Mais pour apaiser leurs appréhensions mutuelles, une longue cour chantée était nécessaire où garçons et filles s'affrontaient par bandes opposées. Deux chœurs de danses joutaient à qui ferait preuve de plus d'habileté dans l'art traditionnel d'inventer les vers d'amour. Ainsi s'expliquent la symétrie rigoureuse des vers et des couplets et l'allure piétinante de ces vieilles chansons.

***

Si les vieilles chansons du *Kouo fong* portent encore la marque des conditions qui présidaient à leur invention, il y a peu de chance que nous en possé-

dions aucune sous sa forme première. Les fêtes sexuelles furent proscrites dès que les Etats féodaux se furent assigné des fins morales. Les ritualistes des cours se proposèrent alors de faire appliquer une séparation rigoureuse des sexes et d'interdire les unions dans les champs.

LE CHAR DU SEIGNEUR

Le char du Seigneur, comme il roule !
sa robe a la couleur des joncs !
A toi comment ne penserais-je?...
j'ai peur de lui et n'ose pas...

Le char du Seigneur, comme il roule !
sa robe est couleur de rubis !
A toi comment ne penserais-je?
j'ai peur de lui pour aller aux champs...

Vivants, nos chambres sont distinctes,
morts, commun sera le tombeau !
Si tu ne me crois pas fidèle,
je t'atteste, ô jour lumineux !

Alors naquit sans doute une poésie de village, dont nous possédons peut-être quelques exemplaires assez peu déformés. Les jeunes gens, d'ordinaire séparés, se rencontraient à l'occasion de cueillettes ou de labeurs faits en commun. Les vers d'amour chantés en chœur venaient rythmer leur travail.

A SANG-TCHONG

Où cueille-t-on la cuscute?
c'est dans le pays de Mei !
Savez-vous à qui je pense?
c'est à la belle Mong Kiang !
Elle m'attend à Sang-tchong,
Elle me veut à Chang-kong,
Elle me suit sur la K'i !

LES FOSSÉS DE LA PORTE

Porte de l'Est, dans les fossés
on peut faire rouir le chanvre !
Avec ma belle et pure dame
on peut s'accorder et chanter !

Porte de l'Est, dans les fossés
on peut faire rouir l'ortie !
Avec ma belle et pure dame
on peut s'accorder et causer !

Porte de l'Est, dans les fossés
on peut faire rouir les joncs !
Avec ma belle et pure dame
on peut s'accorder et parler !

Au cours de ces rencontres se nouaient les amourettes, dans une atmosphère de bonhomie paysanne.

LA PORTE HENG

Au-dessous de la porte Heng
on peut se reposer tranquille !
L'eau de la source coule, coule !
on peut s'amuser et manger.

Quand on veut manger du poisson
faut-il avoir brêmes du Fleuve ?
Lorsque l'on veut prendre une femme
faut-il des princesses de Ts'i ?

Quand on veut manger du poisson
faut-il avoir carpes du Fleuve ?
Lorsque l'on veut prendre une femme
faut-il des princesses de Song ?

Les environs des portes, plantés d'arbres, étaient propices aux rendez-vous.

LA VIERGE SAGE

La Vierge sage, que de grâce !
elle m'attend au coin des murs ;
Je l'aime, et, si je ne la vois,
je me gratte la tête, éperdu...

La Vierge sage, que de charme !
elle me donne un tube rouge !
Le tube rouge a de l'éclat :
la beauté de la fille enchante !

Plante qui viens des pâturages,
vraiment belle en ta rareté,
Non, ce n'est pas toi qui es belle :
tu es le don d'une beauté !

Mais les galants profitaient de la nuit pour rejoindre leurs belles et chanter des aubades.

LES PEUPLIERS DE LA PORTE

Porte de l'Est sont les peupliers !
qu'il est superbe leur feuillage !
Au crépuscule on doit s'attendre !
qu'il est vif l'éclat des étoiles !

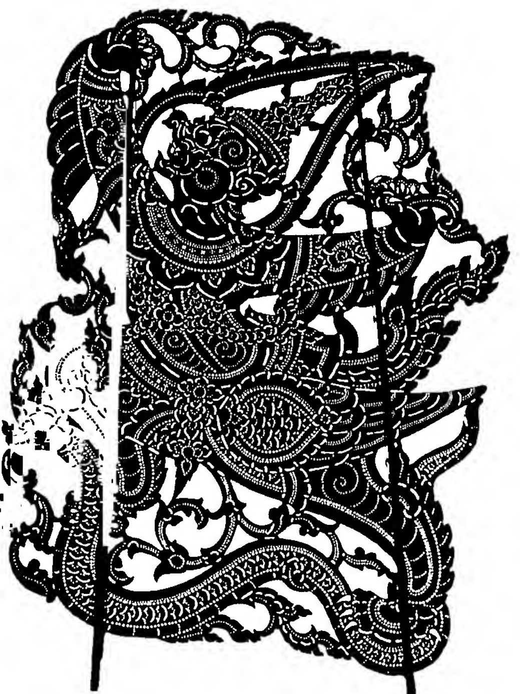
JE T'EN SUPPLIE

Je t'en supplie, ô seigneur Tchong,
ne saute pas dans mon village,
Ne casse pas mes plants de saule !...
comment oserais-je t'aimer ?...
J'ai la crainte de mes parents !...
O Tchong, il faut t'aimer, vraiment,
Mais ce que disent mes parents
il faut le craindre aussi, vraiment !

LE CHANT DU COQ

— Le coq a chanté ! dit la fille,
— Le jour paraît ! dit le garçon,
— Lève-toi ! Regarde la nuit !
Est-il des étoiles qui brillent ?
Vite, va-t-en ! Vite, va-t-en !
Chasser canards et oies sauvages.

Si tu en tues, je les prépare
Pour faire un repas avec toi !
Au repas nous boirons du vin !
Puissé-je vieillir avec toi !
Près de nous sont luths et guitares !
Tout rend paisible notre amour !



Garouda



Sita



Râma

Si j'étais sûre de ta venue,
Mes breloques je te donnerais !
Si j'étais sûre de ta faveur,
Mes breloques je t'enverrais !
Si j'étais sûre de ton amour,
Mes breloques te le paieraient !

La crainte du qu'en dira-t-on et la surveillance des parents et des frères obligeaient parfois les amoureux à ne se voir que de loin. Les garçons montaient sur les tours, heureux de se montrer tout parés à leurs bien-aimées.

LE COLLET BLEU

Votre collet est bien bleu
et mon cœur est bien troublé !...
Si vers vous je ne vais pas
faut-il que vous ne chantiez ?

Vos breloques sont bien bleues
et mes pensées bien troublées !
Si vers vous je ne vais pas
faut-il que vous ne veniez ?

Allez ! et promenez-vous
sur le mur et sur la tour !
Un jour où je ne vous vois
me paraît comme trois mois !

Tous ces manèges s'accompagnaient de médisances et de brouilleries.

LE BEAU SEIGNEUR

O toi, seigneur de belle mine,
qui m'as attendue dans la rue !...
Hélas ! que ne t'ai-je suivi !...

O toi, seigneur de belle taille,
qui m'as attendue dans la salle !...
Hélas ! que ne t'ai-je suivi !...

En robe à fleurs, en robe simple,
en jupe à fleurs, en jupe simple,
Allons, messieurs ! allons, messieurs !
en char menez-moi avec vous !

En jupe à fleurs, en jupe simple,
en robe à fleurs, en robe simple,
Allons, messieurs ! allons, messieurs !
en char emmenez-moi chez vous !

Parfois la fidélité s'exprimait en termes délicats. Il arrivait encore que les garçons voulussent brusquer les filles.

HORS DE LA PORTE

Hors de la porte orientale,
les filles semblent un nuage :
Bien qu'elles semblent un nuage,
nulle ne fixe ma pensée !
Robe blanche et bonnet grisâtre,
voilà qui peut me rendre gai !

Hors du bastion de la porte
les filles semblent des fleurs blanches :
Bien qu'elles semblent des fleurs blanches,
nulle n'occupe ma pensée !
Robe blanche et bonnet garance,
voilà ce qui peut me charmer !

LA BICHE MORTE

Dans la plaine est la biche morte ;
d'herbe blanche enveloppez-la !
Elle rêve au printemps, la fille ;
bon jeune homme, demandez-la !

Dans la forêt sont les arbustes !
et dans la plaine est le faon mort !
Enveloppez-le d'herbe blanche !
la fille est tel un diamant !

Tout doux, tout doux, point ne me presse !
Ma ceinture, n'y touche pas !
Ne t'en va pas faire de sorte,
Surtout, que mon lévrier aboie !

La vie amoureuse, dans les villages, a déjà quelque variété. Elle en prend plus encore et les sentiments personnels apparaissent lorsque, dans la société troublée des temps féodaux, les mariages, au lieu de se conclure pour la vie entre fiancés prédestinés, se nouent et se dénouent au gré des circonstances.

LE PAYSAN

Paysan, qui semblais tout simple,
troquant tes toiles pour du fil,
Tu ne venais pas prendre du fil :
tu venais vers moi pour m'enjôler !
Je te suivis et passai la K'i !
et j'allai jusqu'au tertre Touen...
« — *Je ne veux pas, moi, passer le terme ;*
toi, tu viens sans marieur honorable. »
« — *Je t'en prie, ne te fâche pas !*
que l'automne soit notre terme ! »

Je montai sur ce mur croulant
pour regarder vers Fou Kouan !...
Je ne vis rien vers Fou Kouan...
et je pleurai toutes mes larmes !...
Quand je te vis vers Fou Kouan
alors de rire ! et de parler !
« — *Ni la tortue, ni l'achillée,*
ne m'ont rien prédit de mauvais ! »
« — *Viens-t-en donc avec ta voiture*
qu'on y emporte mon trousseau ! »

Quand le mûrier garde ses feuilles,
elles sont douces au toucher !...
Hélas ! hélas ! ô tourterelle,
ne t'en va pas manger les mûres !
Hélas ! hélas ! ô jeune fille,
des garçons ne prends point plaisir !
Qu'un garçon prenne du plaisir,
encore s'en peut-il parler !
Qu'une fille prenne du plaisir,
pour sûr, il ne s'en peut parler !

Lorsque le mûrier perd ses feuilles,
elles tombent, déjà jaunies...
Depuis que je m'en fus chez toi,
trois ans j'ai vécu de misère...

Comme la K'i s'en venait haute,
mouillant les tentures du char !...
La fille, vrai, n'a pas menti !
le garçon eut double conduite !
Le garçon, vrai, fut sans droiture
et changea deux, trois fois de cœur !

Ta femme, pendant trois années,
du ménage jamais lassée,
Matin levée et tard couchée,
je n'eus jamais ma matinée...
Et, autant que cela dura,
cruellement tu m'as traitée...
Mes frères ne le sauront pas !
ils s'en riraient et moqueraient...
J'y veux songer dans ma retraite,
gardant tout mon chagrin pour moi...

Avec toi, je voulais vieillir,
et, vieille, tu m'as fait souffrir...
Et pourtant, la K'i a des berges !...
et pourtant, le val a des digues !...
Coiffée en fille, tu me fêtais !...
ta voix, ton rire me fêtaient !...
Ton serment fut clair, telle l'aurore !
je ne pensais pas que tu changerais !...
Que tu changerais !... Je n'y pensais pas...
maintenant, c'est fini !... hélas !...

Cette longue complainte de la mal-mariée a quelque chose de touchant. Pourtant elle ne contient guère que de vieux thèmes rituels : la rencontre au printemps lors des fêtes des monts et des eaux, l'entrée en ménage à l'automne, l'échange de vers alternés, le souvenir du passage nuptial des rivières gonflées, le rappel du temps où les feuilles tombent, l'évocation des premières journées d'amour et des vieux serments.

C'est au cours des joutes anciennes de danses et de chants que la poésie chinoise a trouvé ses premiers rythmes et ses plus puissantes images. Elle a longtemps vécu sur le vieux fond qui était le legs de l'imagination rustique. La poésie de cour et la poésie savante doivent infiniment à la poésie paysanne qu'elles sont venues relayer.

Marcel GRANET.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL [1]

NOTES SUR LA CÉRAMIQUE PERSANE (2)

DEUXIÈME ARTICLE (3)

Sauf quelques erreurs commises en colligeant des renseignements, d'ailleurs épars et incertains, sauf quelques flottements dans sa classification, sauf que son ignorance de la technique céramique et de la terminologie céramographique rendait ses descriptions peu claires, et sauf en somme les redressements qu'on ne manquera d'apporter, cinq ans après son apparition, à tout travail sur une matière où les faits nouveaux surgissent inopinés et déconcertants, le grand ouvrage du regretté Maurice Pézard (4) offrait à sa date la somme de nos connaissances sur les céramiques de la Perse et de la Mésopotamie, à partir du début de l'Islam jusqu'au Xe siècle, avec une tentative de se raccorder à l'époque sassanide, étant d'autre part entendu que l'ouvrage de Rivière (5), lequel bien qu'antérieur à celui de Pézard, le suit et le complète dans l'ordre chronologique des faits, montrait la céramique musulmane, du XIe siècle jusqu'à la disparition définitive de Rhagès, qu'on place quelque part vers la fin du XIVe.

Je me propose d'indiquer sommairement ici quelles sont, depuis les deux ouvrages précités, les pièces inédites que les fouilleurs de l'Iran ont exhumées et en quoi ces documents récents infirment ou corroborent les théories et classifications provisoirement adoptées. On sait que *grosso-modo*, l'ensemble des faïences qui, en ces vingt dernières années, sont sorties du sous-sol persan se divisent en deux groupes très distinctement séparés.

---

(1) *Voir* Numéro de Juin.

(2) On s'attendrait à ce que je traite ici, en même temps que de la céramique, des manuscrits et miniatures archaïques, dont un si beau choix était réuni dans la salle persane de mon Exposition. Je préfère leur consacrer un article spécial où je les marierai avec le lot incomparable de manuscrits des XIIe, XIIIe, XIVe siècles, que nous a montrés en mai-juin la Bibliothèque Nationale, grâce à l'intelligente initiative de M. Roland Marcel.

(3) *Voir* Planches X, XI, XII.

(4) *La Céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, 1920.

(5) *La Céramique dans l'Art musulman*.

Le premier groupe (Rivière) comprend les céramiques trouvées dans la plaine de Rhagès, celles de l'Arragh (dites de Sultanabad) et celles de Véramine. On les date du XIIIe, sans plus de précision, et sans accorder à cette date une autre valeur que différentielle. Il est vraisemblable que l'ensemble de ces céramiques s'étend sur une période qui va du Xe ou XIe siècle jusqu'à la fin du XIVe. Le second groupe (Pézard) comprend les céramiques dites Guébri (1), et qui, localement, se dénombrent ainsi, céramiques provenant de Rhagès, de Hamadan, de Zendjan, d'Amol, de Samarra, de Samarkand, et tout récemment, comme je le mentionnerai plus loin, de divers districts mésopotamiens, voisins de Raqqa. A part le style et la matière, on peut distinguer immédiatement les deux séries par la dimension du pied, qui dans le Rhagès classique, est élevé, tourné à part et collé à la pièce, alors que dans les faïences Guébri, ce pied rudimentaire est tourné avec la pièce même. Ce critère; que j'ai signalé dans un article du *Burlington Magazine* (2), en juillet 1914, vaut encore aujourd'hui.

Dans la série du Rhagès classique, aucune révélation ne s'est produite depuis le livre de Rivière. Ce sont les mêmes pièces, les mêmes décors, la même chromie et dans certains bols ou vases très élaborés, les mêmes bossages rehaussés d'or.

Dans la seconde série, au contraire, des faits nouveaux sont survenus. Dans l'article du *Burlington* que je viens de citer, je posais nettement la question du primat entre Rhagès et Samarra. Les arguments que je fournissais alors, ceux que j'ai donnés ensuite, et qui tous ont été repris par Pézard, n'ont jamais été réfutés. En somme, tous revenaient à ceci : on trouve à Samarra certains types de faïence qui, par le fait même que Samarra fut créée et abandonnée dans le cours du IXe siècle, portent cette date. On trouve à Rhagès identiquement les mêmes pièces qu'à Samarra mais on en trouve aussi qui par le style, la technique et la matière semblent synchrones, et qu'on n'a jamais rencontrées à Samarra. Donc Rhagès doit être choisi comme le lieu de création de cette céramique. Cette argumentation — laquelle, j'en conviens, ne procède pas d'une certitude, mais d'une interprétation, d'une induction tirée des faits — n'a jamais été réfutée. Néanmoins, le primat Samarra a de chauds partisans, MM. Sarre et Hertzfeld qui en sont les inventeurs, tout d'abord, puis les conservateurs de Musée d'un peu partout, convaincus *à priori* qu'une thèse allemande archéologique doit l'emporter sur une thèse française d'antiquaire. Je connais même un cas assez amusant. Une personne de ma connaissance a fait don au Louvre d'un bol campanulé à reflet jaune sur fond rouge, provenant de Rhagès, et identique à des fragments trouvés

(1) Il ne faut pas chercher dans cette appellation autre chose qu'un génitif, comme Tabrizi, Ispahani. Guébri est sorti du bazar de Téhéran et prétend désigner la faïence des Guèbres, à opposer à la faïence islamique. On a voulu par cette dénomination impliquer l'antériorité de cette sorte de céramique sur celle du Rhagès classique, opinion irréfutable, puis, ce qui est plus téméraire, la donner comme une filiale de la céramique sassanide, ce qui reste encore à démontrer. Je n'ai, quant à moi, pas encore trouvé le pont qui joindrait les deux époques.

(2) *The new excavations at Rhages.*

jadis à Fostat, puis ensuite, en grand nombre à Samarra. Ce bol fut daté par son donateur du IXᵉ siècle. Mais le professeur Sarre et M. Flüry (de Bâle) opinèrent pour le Xᵉ. Le raisonnement qu'ils usitèrent pour ce décalage est fort simple. Admis le dogme du primat de Samarra, si l'on trouve à Rhagès une pièce semblable à celles qu'on trouve à Samarra, on doit tenir le bol de Rhagès pour un instar, une contrefaçon, donc une pièce plus tardive. Si donc, l'objet de Samarra est du IXᵉ, celui de Rhagès sera du Xᵉ. Pour archéologique que soit cette dialectique, je me permettrai de la juger un peu godiche. Tout d'abord, je le répète, il y a non pas similitude mais parfaite identité de matière, de technique et de style entre la céramique de Samarra et celle de Rhagès. Et je considère comme également absurde de prétendre que Samarra a copié Rhagès ou que Rhagès a copié Samarra. Quelle que soit la source d'où elles proviennent, la céramique de Rhagès et celle de Samarra portent la même date. Qu'on accorde à Rhagès ou à Samarra le primat, il faudra dire dans le premier cas : toutes les céramiques de Samarra viennent de Rhagès. Or comme elles ne sauraient dépasser le IXᵉ, c'est à la même date que se placeront les céramiques identiques de Rhagès. Et si l'on accorde le primat à Samarra, on aboutira à la même conclusion. D'ailleurs, si mon raisonnement pêche par quelque point, et je n'exclus jamais cette hypothèse, si par exemple on admet, contre la vraisemblance, que malgré que la cour l'ait abandonnée vers la fin du IXᵉ, Samarra a survécu à cet exode, tout est remis en question et le IXᵉ ne vaut pas plus pour dater les céramiques de Samarra que celles de Rhagès. Enfin si l'on se refuse, malgré l'évidence, à considérer comme identiques à celles de Samarra les faïences de Rhagès, pourquoi un décalage d'un siècle et non de deux, trois, cinq. Quelle certitude nouvelle prétend-on gagner à ce médiocre et cauteleux marchandage? Si le IXᵉ est sans sécurité, le Xᵉ n'en présente pas davantage.

Mais des faits nouveaux sont survenus qui pourraient bien mettre d'accord, en les renvoyant dos à dos et les champions de Samarra et les partisans de Rhagès. M. Eustache de Lorrey m'apporte toute une précieuse documentation sur des trouvailles nouvelles qui ont eu lieu en Mésopotamie. Ce sont ses notes mêmes que je cite : « Sur un monticule, à l'Est des remparts de l'ancienne Raqqa, un groupe de fours a été mis à jour, aux alentours desquels on a trouvé d'innombrables fragments de faïence blanche, à décor gravé sous couverte, représentant généralement un oiseau parmi des rinceaux, parfois rehaussé de polychromie et parfois portant simplement des taches ou des coulées bleues ». A ce signalement précis, on reconnaîtra sans peine quelques pièces célèbres dont la plus remarquable est sans contredit le plat à l'aigle héraldique que mon frère a sorti lui-même de son terrain de fouilles de Rhagès et qu'on voit actuellement au Kaiserfriedrichmuseum. Des pièces de même style — et toutes provenant de Rhagès — se pouvaient voir à mon Exposition, les deux grands plats des collections Homberg et Demotte, le petit plat de la collection René Pottier et la petite assiette que je reproduis ici (*Pl.* X, *fig.* 2) de la collection Charles Gillet. Jusqu'à ces derniers temps

c'était presque un article de foi que d'accepter la provenance Rhagès pour de telles pièces. Et voici qu'aujourd'hui deux lieux — sans omettre Samarra qui nous a livré des fragments de même nature — se présentent en compétition. Et, fait troublant, Raqqa nous montre des fours de potiers, des ratés de cuisson, alors que Rhagès ne nous a jamais révélé rien de semblable. Et si l'on peut faire valoir l'argument que les fouilles persanes sont conduites avec une totale absence de méthode et de soin, je répondrai que le caractère clandestin des fouilles de Raqqa laisse supposer incurie égale.

Je dois toutefois ajouter que je n'ai pas encore vu moi-même des produits des fouilles récentes de Raqqa. J'ai la plus grande confiance dans le témoignage de M. de Lorrey, quant à la technique et au style des fragments qu'il a vus en Mésopotamie et dont je lui montrai ici des équivalents persans. Resterait à comparer les matières usitées dans les deux cas et notamment la qualité de la terre. J'ai appelé l'attention de M. de Lorrey sur la compacité et la dureté de la terre de Rhagès. Il lui semble que celle des pièces de Raqqa est plus grenue et plus friable. Il m'a d'ailleurs promis de m'envoyer tout un lot de fragments que je me propose d'examiner avec le plus grand soin.

La position de la question serait la suivante : on trouve à Rhagès, à Samarra et à Raqqa des céramiques complètement identiques dans certains cas, offrant de remarquables analogies dans d'autres cas. Ces céramiques semblent pouvoir se dater du IXe siècle ou en deçà. De plus, si l'on considère d'une part ce que nous appelons le Raqqa classique et d'autre part le Rhagès classique, c'est-à-dire les céramiques que nous plaçons aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, et dont l'ouvrage de Rivière montre les spécimens les plus connus, nous sommes forcés d'avouer que jamais nous ne trouvons à Raqqa des Rhagès décorés de personnages polychromes à rehauts d'or et que jamais nous ne trouvons à Rhagès, même à l'état de fragments, des grands vases de Raqqa monochromes, ornés en haut relief de caractères coufiques. Nous sommes contraints de confesser qu'il est une certaine qualité de reflet métallique de Sultanabad qu'on n'a jamais rencontré qu'en Arragh, que les reflets de Rhagès sont spécifiques et pareillement ceux de Raqqa. D'où cette conclusion provisoire à une dissertation déjà longue : au IXe et probablement en deçà, analogie, ressemblance, parfois identité entre les céramiques mésopotamiennes et les persanes. A partir de cette date, du même tronc jaillissent deux rameaux dont la divergence semble s'accentuer au fur et à mesure de leur croissance. Je me tiens à ce constat, que je crois irréprochable et m'abstiens de tout essai d'interprétation.

M. de Lorrey me signale aussi qu'on trouve à Raqqa — dont je possède quelques spécimens — des faïences à couverte jaspée, marbrée ou arborescente dont le chromie usite l'ocre, le vert et le manganèse et très voisines de celles que les Chinois créèrent sous les Tang (1).

(1) J'ai un certain nombre de raisons, que j'exposerai quelque jour tout au long, d'admettre que les faïences jaspées sont nées en Chine, au début des Tang. Plus tard et probablement au VIIIe et au IXe siècle on en trouvera des succédanés en Perse et en Mésopotamie, puis ultérieurement au Caucase et à Byzance.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Autre renseignement fourni par M. de Lorrey. On a fouillé tout récemment à Rosafa, la Sergiopolis byzantine, à 50 kilomètres de Raqqa. De cette provenance, M. Kélékian montra à l'Exposition d'Art Oriental, le plat décoré, en reflet métallique brun-pourpré, d'un coq arrogant que je reproduis ici (*Pl.* X, *fig.* 1). J'ai entrevu — dans l'ombre et le mystère — quelques autres pièces du même lieu, toutes très différentes de ce que nous connaissons, et s'approchant par leur chromie plutôt des céramiques d'Amol que de celles de Rhagès. Malheureusement, ces faïences nouvelles ne viennent qu'exceptionnellement à Paris. Elles sont en général dirigées sur New-York et la raison ne laisse pas que d'être spécieuse. Notre Haut-Commissariat syrien, dans son légitime désir d'empêcher l'exode des objets extraits du sol prohibe les fouilles. Bien entendu ces fouilles ont lieu tout de même, clandestinement, mais les trouvailles ont garde de se montrer à Damas, et même à Paris, où l'on réussirait peut-être à en repérer l'origine. De sorte qu'en dernière analyse les mesures de conservation favorisent plutôt qu'elles ne l'empêchent l'évasion des pièces de fouilles.

***

Techniquement, toutes les pièces qu'on dit provenir de Zendjan obéissent étroitement à la discipline de la céramique de Hamadan et pourraient être décrites comme telle. Terre ocreuse, plus ou moins rouge, plus ou moins jaune, engobée de blanc. Le décor quel qu'il soit, animaux, personnages, caractères, est légèrement champlevé, gravé à la spatule, puis enduit d'un émail blanc jaunâtre ou rosé, sur un fond d'émail qui va du ton châtaigne au brun foncé légèrement pourpré. Le bord de la pièce, intérieur et extérieur, est souvent revêtu d'un liséré vert plus chargé de matière sur deux ou trois points, de manière à occasionner des coulées à l'intérieur de la pièce. L'aspect général, un peu vitreux et souvent bavochard de presque toutes les faïences de Zendjan tient à ce que le potier a forcé la dose du fondant, alors que les artisans de Hamadan la réduisaient jusqu'à l'obtention de contours nets et précis.

Outre cette série, on donne exclusivement à Zendjan les pièces complètement émaillées de vert. Acceptons cette attribution en n'oubliant pas que Rhagès a aussi fourni des pièces vertes. Acceptons-la provisoirement en convenant que si le bol à la chimère de la collection André Saint que je reproduis (*Pl.* X, *fig.* 3) n'était pas revêtu d'un ton vert turquoise, on n'hésiterait guère à le placer dans la série Hamadan, à laquelle appartient le bol à la chimère de la collection Charles Gillet (*Pl.* X, *fig.* 4). Remarquons que jusqu'à ce jour, Zendjan ne nous a pas encore livré de faïences lustrées. Les fouilleurs prétendent qu'il en existe, mais qu'ils n'ont trouvé que des fragments. Je n'en ai jamais vu et je réserve mon jugement jusqu'à ce qu'il m'ait passé quelques spécimens sous les yeux. De même, je ne sache pas qu'on ait extrait de Hamadan des faïences à reflets, même à l'état de fragments.

Au point de vue style, les faïences de Zendjan semblent parfois procéder de Hamadan, pour s'en écarter violemment dans la plupart des cas. Les importateurs ne s'y trompent pas, qui baptisent Hamadan toutes pièces de style classique, Zendjan celles dont le style s'entache ou s'enorgueillit — les deux opinions ont cours — de quelque cubisme. Il est hors de conteste que Zendjan intronise un esprit nouveau dans la décoration. Non seulement les dessinateurs n'évitent pas, mais recherchent l'asymétrie et le désordonné. Alors que Rhagès et Hamadan nous offrent des compositions savamment balancées, très aérées, avec des jeux de fonds isolant le motif, Zendjan entasse, amoncelle personnages, animaux, arabesques, qui se bousculent sur toute la surface de la pièce comme des voyageurs dans le métro. Le dessin est toujours brutal, sauvage, agressif. Certains animaux atteignent à une sorte de grandeur tragique qui n'est pas sans beauté. Un des sujets de prédilection de Zendjan, c'est le personnage au front ceint d'une couronne royale, assis parfois sur le sol, parfois sur un trône. A ses pieds et tout autour de lui, parmi un fouillis de rinceaux feuillagés, des serviteurs, des animaux familiers. Je reproduis (*Pl.* XI, *fig.* 1, 2, 3,) trois spécimens de Zendjan.

Surgit la question de date. Je ne sais rien de plus malaisé à dater qu'une céramique. On interroge matière, technique et style. Les deux premiers critères se lient intimement, comme je me suis efforcé de le démontrer dans ma préface au livre de Rivière sur la céramique d'Extrême-Orient. La matière et le feu s'ordonnent l'un l'autre. Et il semble qu'une matière évoluée ne saurait se situer avant une matière plus primitive. On concevrait malaisément — à moins d'être archéologue — qu'une matière dure, sonore et perlucide comme la porcelaine, précédât le vase d'argile séché au soleil. Et pourtant, c'est, dans une certaine mesure, à un phénomène de ce genre que nous assistons avec les faïences persanes du VIIIe au XIIIe siècle, parce que le potier a fait intervenir un troisième élément, le décor, qu'il a voulu de plus en plus riche en couleur. Il apparaît qu'il y a eu simultanément progression et régression. En même temps que le décor se développait dans le sens de l'anecdote polychrome, la matière s'apauvrissait et la technique de l'artisan se banalisait. Il y a dans certaines pièces trouvées à Samarra et d'autres parfois similaires, souvent identiques, trouvées à Rhagès, et que je tiens pour synchrones, une élégante sobriété de formes, une science du décor qui évoquent l'art chinois de la fin des Tang. Il y a surtout une recherche de la matière, en ce sens qu'elle arrive, relativement à la cuisson, à la limite de sa possibilité, pour produire ce paradoxe céramique que l'on peut appeler la faïence translucide.

Revenons aux faïences de Zendjan. Si je les compare à celles de Hamadan — lesquelles d'ailleurs rencontrent à Rhagès des congénères — je pose un dilemme redoutable. Dira-t-on de Zendjan qu'il est relativement à Hamadan un fait primitif ou un fait décadent? Selon le choix, les faïences de Zendjan seraient antérieures ou postérieures au IXe siècle. Mais qui osera choisir? On aura recours à la ressource ultime de l'épigraphie. Inévitablement,

on appellera M. Flüry (de Bâle) qui, outre sa compétence indéniable en matière de *leckerli*, jouit de la prestigieuse réputation d'être le Zarathoustra des arabisants. Et M. Flüry (de Bâle) lira sur telle faïence une sentence coranique, sur telle autre une phrase d'un tour poétique. En serons-nous plus avancés?

Un discriminant me paraîtrait plus significatif, à la condition de subir un rigoureux contrôle. Que, par exemple, dans un lieu de fouilles persan, on ne rencontre jamais de faïences lustrées, ou qu'on n'en trouve que des spécimens d'un type qui apparaîtrait comme primitif. Je m'explique sur ce dernier cas. Il me semble que par la comparaison des fouilles de Samarra et de Rhagès, nous avons acquis la certitude que non seulement le lustre était connu au IXe siècle, mais que c'est de ce temps que datent les pièces les plus parfaites, ce qui nous autorise à présumer que les premiers essais du reflet métalliques remontent à une époque quelconque antérieure au IXe. Le lieu où l'on ne trouverait pas de reflet serait donc — vraisemblablement — idoine à nous montrer des faïences antérieures au IXe.

***

Deux bols de forme similaire, à bords légèrement campanulés, et décorés en reflet métallique d'un ton jaune ocreux, l'un d'une chamelle allaitant son petit, l'autre d'un oiseau sont venus de Rhagès, il y a un an environ. Le premier de ces bols (*Pl.* XII, *fig.* 3) est entré au Musée du Louvre, le second dans la collection Charles Gillet. Je pense que ces deux pièces, tant par leur forme que par leur style et par la qualité du lustre se peuvent dater du IXe. S'il en est réellement ainsi, nous serions fondés à considérer comme antérieur à cette date, à cause de son dessin barbare et de la singulière couleur brun-olive de son lustre, le beau plat décoré d'un roi de la collection Alphonse Kann. Cette pièce et deux fragments similaires que je possède (tous trois reproduits dans Pézard, *Pl.* CXIV-CXVI), nous fourniraient peut-être des spécimens des premiers essais de lustre, auxquels je faisais allusion plus haut. Je note en passant qu'on découvrirait quelque analogie de décor entre ces trois unités et les faïences de Zendjan.

De Rhagès également, un beau bol, malheureusement incomplet, de la collection René Pottier (*Pl.* XII, *fig.* 1), décoré en noir et vert d'un oiseau. A part un fragment que je possède, je ne connais de cette série que le bol de M. Kélékian qui est présentement exposé au Victoria and Albert Museum.

***

Restent à signaler deux groupes de faïences dites d'Amol. Que les quelques pièces que nous possédons sortent toutes de fouilles pratiquées sur l'emplacement de cette ancienne capitale, j'en doute un peu, mais je crois qu'on peut affirmer qu'elles proviennent du Mazandéran.

Le premier groupe se compose, à ma connaissance, de quatre pièces, qui

appartiennent respectivement aux collections Doucet, Eumorfopoulos (*Pl.* XII, *fig.* 4), Rutherston et Vignier. Ce sont des bols d'une terre de couleur ocreuse jaune clair. La couverte de manganèse est brune, parfois légèrement teintée de pourpre. Le décorateur était évidemment hanté par l'autruche. C'est ce volatile qu'il a représenté en émail blanc grisâtre, soit isolément, soit plusieurs fois répété alternant avec des cyprès sur les flancs du bol, autour d'un petit médaillon central où on le voit encore. Les vides sont garnis par un motif de dentelle, où sur un fond de points s'enlèvent des ocelles de queue de paon. Détail caractéristique et qui rapproche le style du décor de certaines pièces de Rhagès et d'autres de Raqqa, le fond ne touche jamais au sujet, mais s'en écarte pour cerner l'autruche à distance. Ce maniérisme s'observe notamment dans les bols à reflet de la collection René Pottier et dans un plat de Raqqa de la collection Kélékian (Cf. Pézard. *Pl.* CXVII, CXXI, CXXIV, CXXXVII, CXLVIII.) Aucune indication précise ne me permet de dater ces objets. Mais sans risquer trop d'écart, je crois pouvoir les placer au VIIIe ou au IXe siècle.

L'autre groupe se compose surtout d'une pièce (1) que je tiens pour un chef-d'œuvre de décoration céramique, c'est le bol ici reproduit (*Pl.* XII, *fig.* 2) de la collection Charles Gillet. Par son style, cette pièce qui évoque la Chine des Tang se rapproche beaucoup des pièces blanches de Rhagès décorées d'un oiseau — et par conséquent des nouvelles trouvailles de Raqqa signalées par M. de Lorrey. Mais elle s'en écarte par la polychromie, où prédominent le rouge et le jaune, qu'on ne voit usiter que dans la série présumée d'Amol.

D'après certains indices, il semble que l'on trouverait soit au Mazanderan, soit au Ghilan, dans des régions avoisinant la mer, des faïences qui se rapprocheraient singulièrement de celles de la Transcaspie, dont on a trouvé tout un lot à Samarkand.

CHARLES VIGNIER.

(1) Et de quelques autres offrant la même technique, mais dont le style est tellement inférieur que je les crois de date beaucoup plus récente.

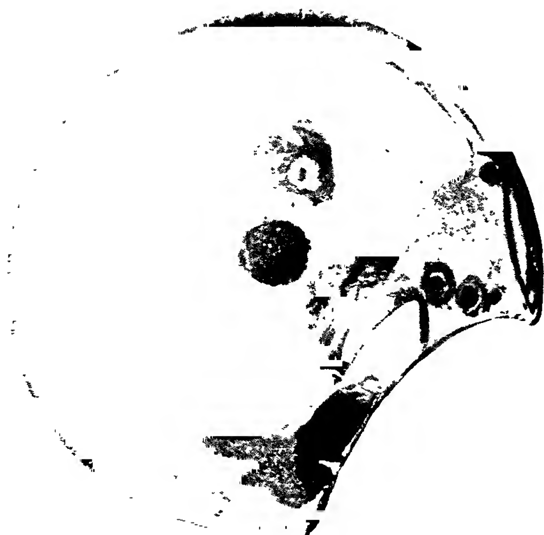


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

LES RUINES DE TERMEZ [1]

Sur la rive escarpée de l'Amou-Daria qui marque la limite entre les possessions russes d'Asie et l'Afghanistan, à quelques kilomètres en aval du fleuve et du passage à bac de Patta-Kissar, face au site archéologique de Bactres dont vingt lieues à peine nous séparent, s étendent les imposantes ruines de *Termez*. L'ancienne route, qui de Sogdiane conduisait en Bactriane, traverse ce cimetière de ruines. Foyer de mazdéisme, Termez et la Bactriane furent le théâtre d'événements marquants. Depuis les migrations aryennes et jusqu'à la conquête russe la cité de Termez a été le témoin et toujours la victime du passage de ces multiples invasions. Après les armées de Cyrus et d'Alexandre c'est tout un défilé de peuples et de races : Chinois, Turks, Mongols ravagent tour à tour le pays de Termez qui subit jusque dans sa désignation les influences politiques de l'heure. C'est ainsi que selon les époques, Termez devient Tarmida, Ta-Mi, Termiza, Termezi.

Détruite plusieurs fois, puis rebâtie, la cité de Termez n'a conservé de son ancienne splendeur que des ruines de monuments n'allant guère au delà de l'époque historique. Les autres, s'il y en eut, et tout porte à le croire, sont restés enfouis sous les monceaux de débris et de sable.

L'intérêt qui s'attache à l'art et à l'histoire du site archéologique de Termez est si grand qu'une courte énumération des événements dont il fut le théâtre, s'impose.

Deux siècles après le passage des armées de Cyrus en Sogdiane, le conquérant macédonien Alexandre parut dans la Bactriane (330 av. J.-C.). S'étant emparé de Bactres, Alexandre se dirigea vers l'Oxus qu'il franchit et s'en alla faire le siège de Termez. Il fallut de longs mois pour réduire la ville, mais la supériorité de sa technique eut raison de la bravoure des défenseurs de la cité. Termez tomba et Alexandre qui avait su apprécier la valeur stratégique de ce lieu en fit une forteresse inexpugnable. La citadelle fièrement dressée sur la rive élevée du fleuve était flanquée de tours et munie de tout ce qui pouvait la rendre redoutable ; des passages souterrains partant de l'intérieur de la citadelle conduisaient au dehors. Tout le long du fleuve, au pied des murs de la forteresse, un terre-plein formant quai avait été ménagé. Ce quai possédait des appontements reposant sur de puissantes colonnes. D'interminables files de barques, de caïques, s'alignaient le long du quai où s'entassaient les marchandises. La légende dit même qu'un pont de pierre aurait uni les deux rives ;

(1) *Voir* Planche XIII.

cependant jusqu'à présent il n'a pas été possible d'en retrouver le moindre vestige. Il est vrai qu'aucune tentative tant soit peu sérieuse n'a été faite encore et que le fleuve assez rapide, fort large, et par endroits très profond, ne se prête guère à des recherches.

Maître de la ville, Alexandre, se montra magnanime envers le souverain du pays auquel il demanda la main de sa fille, la belle Roxane. De grandes fêtes eurent lieu dans cette ville de Termez, hier encore ennemie, et Alexandre en fit avec Bactres un lieu de séjour préféré. C'est dans ses murs qu'il prépara son plan de conquête des Indes. Le récit de ses exploits frappa à ce point l'imagination des peuples de Bactriane que son souvenir dans le pays, après plus de deux mille ans de distance, est resté toujours aussi vivace.

Après sa mort, en 323, il se constitua un Etat gréco-bactrien qui eut pour premier roi Diodote, ancien gouverneur de Syrie sous la dynastie Séleucide.

Ce royaume, qui s'étendait depuis l'Iaxarte au nord jusqu'à l'Indus, était formé d'un ensemble de petits Etats sous l'autorité de chefs semi-indépendants, mais qui dans leur ensemble reconnaissaient l'autorité des rois de Bactriane. Termez, grâce à sa situation privilégiée au débouché de la vallée du Sourkhane et au point où la grande route des Indes franchit l'Oxus, voyait sa richesse augmenter. Son commerce fut particulièrement prospère sous le règne d'Eukratide, surtout après sa victorieuse campagne aux Indes.

Partageant le sort de Bactres, la ville de Termez eut les mêmes souverains, et les monnaies qu'on trouve, éparses dans les ruines, portent encore les noms des principaux rois de Bactriane: Diodote I, Diodote II, Euthydème, Apollodote Demetrius, Eukratidès, Menandre, Agathon, Hermœus, Lycius, etc.

Sous les coups des Scythes et des Parthes l'empire gréco-bactrien tomba. Il avait duré cent trente ans, de 225 à 125 avant J.-C.

L'ère des invasions étant ouverte, les Chinois déversent le trop-plein de leurs armées sur la Bactriane. Le mazdéisme qui jusqu'à présent avait été la religion dominante du pays voit peu à peu son influence se perdre: les temples, les autels du feu sont délaissés et le bouddhisme se répand le long du fleuve Oxus et en Bactriane. Des monastères bouddhiques sont construits à Bactres, à Termez, et jusqu'à Tahta-Bazar près de Kouchk. Un art nouveau, un art bouddhique se constitue et l'on voit apparaître des statues du Bouddha, des stûpas, etc.

Le voyageur chinois Hiouan Tsang signale dans ses mémoires que la cité de Ta-Mi (Termez) possédait une dizaine de monastères bouddhiques abritant un millier de moines. Dans l'un de ces monastères se trouvait le stûpa miraculeux avec une statue colossale du Bouddha.

Au début de notre ère l'histoire de Termez et de la Bactriane se confond avec celle du nouveau royaume Indo-Scythe. Jusqu'à l'invasion des Turcs, au ve siècle, on ne connaît presque rien de Termez. Le pays devenu Tokharistan voit apparaître une religion nouvelle, le christianisme apporté de Perse et d'Asie Mineure par les fidèles de Nestor. Des églises s'élèvent à Merv qui devient le siège d'un métropolite, à Samarkande où se trouve un évêché,

à Termez et dans d'autres centres. Mais vient l'invasion arabe. En 705 le gros de l'armée du Khalife quitte Merv et se porte sur Termez. La ville est prise et un art arabe vient modifier, remplacer même le vieil art local.

Sous la domination arabe, Termez voit s'élever des mosquées, des édifices publics dont on retrouve des vestiges ; un pont flottant reliant les deux rives est jeté à travers l'Amou-Daria en aval de Termez, face à l'île d'Aral Païgambar. Cette ère de prospérité fut troublée par la venue d'un prédicateur exalté, créateur d'une nouvelle doctrine, le « mookannisme ». Al-Mookanna, de son vrai nom Hâkim, qui se nommait lui-même Hâchîm, fut le fondateur de cette doctrine. Ibn At-Tiktakâ, Al-Fakhrî (1) le représente comme étant de petite taille, laid et borgne. Pour cacher sa figure, il se couvrait le visage d'un masque d'or, d'où le surnom de « Al-Mookanna », c'est-à-dire « l'Homme au masque ». En 163 (780), il se donna comme.prophète dans le Khorassan. Il croyait à la métempsycose et prétendait être une incarnation de Dieu sur la terre. Il prétendait encore avoir été successivement Adam, Noë, Abraham, Moïse, Jésus, Mahomet, Abou Moslim Khorassani, etc. De jour en jour, le nombre de partisans augmentait, si bien que le Khalife Al-Mahdi, jaloux de ses prérogatives et désireux de conserver à l'Islam toute sa pureté, résolut de marcher contre ce faux prophète. Il envoya donc contre lui une armée en Transoxiane où se trouvait alors le faux prophète. Selon une version, l'armée du Khalife aurait rencontré celle de Al-Mookanna sous les murs de Termez. La bataille se serait engagée et l'armée du Khalife rejetée de la ville aurait été écrasée.

Selon la version d'Ibn At-Tiktakâ, Al Fakhrî, le faux prophète assiégé dans une forteresse qu'il ne nomme pas y aurait péri d'une manière tragique. Abandonné de presque tous ses partisans qui avaient obtenu l'amân, Hâkim aurait allumé un bûcher dans lequel il aurait jeté bêtes, vêtements, objets mobiliers et tout ce qui se serait trouvé dans la forteresse. Cela fait, il se serait précipité lui-même dans le bûcher avec ses femmes et ses enfants, promettant le ciel à ceux qui le suivraient. Il ne voulait rien laisser, pas même son cadavre, aux soldats du Khalife, si bien que lorsque ces derniers pénétrèrent dans la forteresse ils n'y trouvèrent que des cendres.

Sous les Samanides et jusqu'au xe siècle Termez connaît une période de splendeur. Les meilleurs spécimens d'arts appliqués, céramique, etc., qu'on trouve dans les fouilles, toutes superficielles encore, dénotent l'existence d'un style qui demande à être étudié. Mais en 1041 les Seldjoucides ayant occupé le pays s'en vinrent assiéger Termez. Le brave Beykhani, défenseur de la cité, soutint avec succès les nombreux assauts qui lui furent donnés ; elle devait succomber plus tard au début du XIIe siècle, lors de l'invasion du pays par le souverain du Khorezm, l'émir Moukhammed. En 1207, Termez fut tributaire de l'émir de Samarkande, Osman. Quelques années plus tard

(1) *Ibn At-Tiktakâ*, *Al-Fakhrî*, trad. Amar, 300-301. — L'épisode du Prophète voilé du Khorassan dans *Lalla Rookh* de Thomas Moore aurait été inspiré par Hâkim (*Al-Mookanna*, com. par L. Bouvat).

Tchinghiz Khan vint l'assiéger. Ni la bravoure des habitants, ni l'imposante masse de ses murs ne purent résister aux Mongols. Les environs de la ville ayant été dévastés, le pont flottant brûlé; la ville, privée de vivres, dut se rendre. C'était en l'an 1220. Le sac de la ville fut accompagné de terribles massacres dont le souvenir se perpétua longtemps encore à travers les âges. Le sang coula, dit-on, deux semaines durant ; la population mâle dans son entier fut exterminée, seuls les savants et les artisans furent épargnés.

L'on raconte que pendant ces massacres, une femme supplia le conquérant de lui conserver la vie sauve ; elle promettait de lui faire présent d'une perle, remarquable par sa grosseur, qu'elle avait avalée pour la soustraire au pillage. Mais Tchinghiz l'ayant froidement écoutée, donna l'ordre de la tuer, de lui ouvrir le ventre et d'en extraire la perle. Et craignant que d'autres eussent eu la même pensée, il ordonna d'éventrer tous ceux qui avaient été tués.

Après la destruction totale de Termez, Tchinghiz Khan se retira. L'antique cité ne devait plus renaître de ses ruines, mais une nouvelle ville s'édifia bientôt à quatre ou cinq kilomètres en amont de l'Amou-Daria, dans le voisinage du Sourkhan son affluent. Tout un système de canaux fut créé, des palais entourés de jardins s'édifièrent, des mosquées s'élevèrent et la vie revint, exubérante et agitée.

Grâce à ses écoles, à ses théologiens, à ses philosophes, à ses littérateurs, Termez devint bientôt un centre de culture dont la renommée s'étendit bien loin en Asie. Les savants de Termez rivalisaient de zèle avec ceux de Bagdad, de Samarkande, de Boukhara.

Au XVe siècle les savants de Termez faisaient autorité dans le monde islamique. Ils furent invités à prendre part aux travaux fort complexes des tables astronomiques dont le souverain astronome Ouloug Beg fut le promoteur. L'observatoire de Termez était après celui de Samarkande le plus important de l'Asie Centrale. Le règne d'Abdulla Khan marque l'apogée de gloire de Termez ; c'était à l'époque une ville riche et très peuplée.

Lorsqu'au XVIe siècle Cheibani Khan occupa la Transoxiane, ses armées parurent devant Termez. Elles s'en emparèrent et s'y fortifièrent. La ville de Balkh, à quelques kilomètres de l'antique cité de Bactres, eut beaucoup à souffrir des incursions des bandes de Cheibani Khan qui de leur base de Termez préparaient leurs attaques.

A la chute des Cheïbanides la Boukharie passa aux mains des Astarkhanides. Vali Mahommed Khan, le souverain de Boukhara, s'étant rendu à Balkh, avait laissé la garde de Termez à ses fils ; ces derniers, mettant à profit son absence, soulevèrent la garnison afin de se rendre indépendants et de renverser le pouvoir de leur père. Mais ils furent battus par Vali Mohammed Khan qui revint en toute hâte de Balkh à la tête de son armée.

Depuis, Termez fut administrée par des princes quasi indépendants bien que reconnaissant l'autorité nominale des émirs de Boukharie. Les incessantes guerres entre les souverains d'Afghanistan et les émirs de Boukharie précipitèrent la chute de Termez ; elle perdit de son importance et de





En haut Palais Kerk-Kiss ou des "Quarante Vierges ».
En bas : Mosquée et Tombeau d'Abdou Hakim, dit " Termezi Ata " (vue de côté).

nouvelles ruines vinrent bientôt se ranger à côté de celles déjà existantes.

De nos jours, et depuis l'occupation russe, Termez reprend de son importance ; un chemin de fer reliant Boukhara à Termez a été construit pendant la grande guerre, mais la révolution russe a un instant compromis sa prospérité et retardé son essor. Quoi qu'il en soit, Termez reste toujours un centre intéressant à étudier, un champ d'investigations archéologiques à peine effleuré.

Si succinct que soit l'exposé qui vient d'être fait de l'histoire de Termez, on peut voir l'immense rôle que cette ville joua au point de vue politique, religieux, économique et artistique. Chaque vague qui déferlait n'était pas sans laisser des traces de son passage. Nous avons signalé quelques-unes de ces traces dans le domaine politique et religieux, artistique aussi par conséquent, car ces courants de civilisation en se superposant étaient en même temps les facteurs d'un art sans cesse renaissant. On a du moins cette impression lorsqu'on traverse ces amas de ruines, ces solitudes aujourd'hui désolées mais où surgissent à chaque pas d'innombrables témoins matériels d'une grandeur déchue.

Dans leur ensemble les ruines de Termez peuvent être classées en deux grandes catégories répondant à deux périodes. A la première, préislamique, appartiennent les énormes tertres artificiels qui surgissent de part et d'autre de l'immense plaine et qui constituent la partie la plus ancienne d'entre les ruines. A la seconde appartiennent les monuments de l'époque musulmane.

La période préislamique qui embrasse toute la préhistoire de Termez est caractérisée par la présence de nombreux tumuli, de monticules, de collines artificielles qui, çà et là, se détachent sur le désert de sable et de glaise qui confine au vieux Termez. L'un de ces tumuli aux dimensions beaucoup plus imposantes que les autres, porte le nom de Tchinghiz-Tepe. La légende voulant perpétuer le souvenir de Djengis Khan, lui a donné le nom de ce grand conquérant.

Des fouilles très superficielles, faites le plus souvent dans un but lucratif, ont mis à jour d'anciennes monnaies à l'effigie de rois bactriens, parthes, indo-scythes. Leur nombre est si grand qu'on pouvait, à l'époque de notre passage, facilement s'en procurer dans les échoppes du bazar ou chez certains collectionneurs russes ou indigènes de Termez. Le musée de Samarkande et celui de Tachkent contiennent, entre autres objets de Termez, quelques-unes de ces monnaies remarquablement conservées. Certains objets de bronze, des ornements en or également trouvés dans les tertres de Termez, ou pendant les travaux de construction de la route de Samarkande à Termez et du chemin de fer de Boukhara à Termez présentent un intérêt artistique réellement grand (1). Des fragments de vases ou d'ustensiles, des figurines de terre cuite, travail grec ou sassanide, et de menus objets de métal, des gemmes gravées

(1) Différents objets en bronze et en terre cuite, ainsi que des monnaies, ont été rapportés de Termez par des membres de la Société d'archéologie du Turkestan, notamment par le général Poslavski et le baron Vrevski en 1896.

représentent mal l'époque achéménide. Quant aux monuments de l'époque bouddhique mentionnés dans l'histoire, tout laisse supposer qu'ils reposent sous les informes tas de sable et d'argile. En attendant que des archéologues de métier, disposant de moyens suffisants, viennent repérer les traces de ces vieux monuments, la main de l'homme, plus que celle du temps, s'efforce peu à peu de ravir à la science ces témoins d'âges déjà lointains. Sans parler des trouvailles accidentelles, des dégâts occasionnés par les fouilles de tumuli, sans ordre ni méthode et par les investigations d'amateurs bénévoles, nombre de monuments restés debout sont menacés de démolition pour les besoins d'entreprises modernes. Déjà lors de la construction de la ligne de Boukhara à Termez les innombrables briques cuites, éparses dans le sable, l'on dit même de monuments encore résistants, ont été recueillies par les entrepreneurs et utilisées pour les constructions de la ligne.

Enumérons donc, sans tarder, ce que l'œil peut encore atteindre et commençons par les vestiges du vieux Termez.

Sur un promontoire, dominant le fleuve, face à l'Afghanistan, se dresse une lourde masse en forme de parallélogramme allongé. C'est l'antique citadelle flanquée de quatre tours massives. L'ensemble des édifices qu'elle abritait autrefois ne forme plus à l'intérieur que des amas de décombres, des amoncellements de briques et de débris. Les murs extérieurs de la forteresse ont une longueur de six ou sept cents mètres, une largeur de plus de trois cents mètres et une hauteur de dix à douze mètres.

Au pied de la forteresse, en bordure du fleuve courent les traces d'un chemin, préservé des effets destructifs de l'eau par ses contreforts .de briques.

Du haut de cette masse la vue s'étend au loin, par delà l'Amou-Daria, vers l'oasis de Balkh et l'antique cité de Bactres, qu'une traînée de ruines et de tertres relie à Termez, sa rivale. Au nord l'œil aperçoit des pans de murs, des tours, des édifices à moitié écroulés qui se suivent sans interruption dans la direction de Chaar-i-Saman.

A l'ouest de la forteresse, au point où ses murailles atteignent presque la rive du grand fleuve, s'élève une mosquée célèbre surmontée d'une coupole à gradins. Un immense portail en briques occupe la façade. Devant la mosquée s'aligne une construction massive ; ses murs en granit poli lui donnent un aspect de durée et de force qu'on chercherait vainement en pareil lieu. Des niches en ogive en ornent la façade et un mur d'enceinte, en briques, agrémenté de cornes de bélier, semble en défendre l'accès. Une galerie coupée de portes ogivales court dans l'épaisseur du mur de façade. De cette galerie se détachent cinq portes étroites et basses donnant accès à autant de chambres. Mais ces portes, sauf une, sont entièrement fermées par des murs de briques régulièrement maçonnés. La seule pièce restée libre renferme le tombeau très vénéré d'Abdou Hakim, vulgairement désigné sous le nom de Termezi Ata. Les soubassements de la voûte sont ornés de stalactites en stuc rappelant les cellules d'une ruche. Dans le fond de la pièce sont disposés de vieux étendards

surmontés de queues de chevaux et dans les coins quelques lampes votives.

Au milieu de la salle, petite et basse, se dresse le cénotaphe d'Abdou Hakim entièrement recouvert de riches pièces d'étoffe et de tapis. Après bien des palabres, le cheïkh chargé de la garde du tombeau voulut bien nous permettre de l'examiner à loisir et même de le fixer sur la toile. Après avoir soulevé les précieuses couvertures qui nous le cachaient, nous pûmes contempler ce monument d'une beauté remarquable. Le cénotaphe tout de marbre blanc apparaît ainsi qu'un bloc d'ivoire ; les parois fouillées d'arabesques portent des inscriptions artistiquement ciselées. D'après M. Barthold, le professeur orientaliste russe, le monument n'a même pas été élevé par les contemporains de la personnalité vénérée qui repose là, sous ce marbre, ainsi qu'en témoigne une inscription arabe du XIVe siècle, mais il se trouvait autrefois sur la tombe de certain : « Cheïkh, imam et savant vénéré, Abdou Abdallah Moukhammed, fils d'Ali Al Hakim Termezi, que Dieu lui soit miséricordieux», mort en l'an 255 de l'Hégire, c'est-à-dire en 869 de l'ère chrétienne. Par la suite, vraisemblablement, ce monument fut transporté là où il se trouve actuellement. Les cheïkhs qui en ont la garde sont des descendants du saint Abdou Hakim.

On a vu précédemment qu'un pont flottant, peut-être même permanent, reliait autrefois les deux rives de l'Amou-Daria. L'entrée du pont devait se trouver dans le voisinage de la mosquée-sépulcre d'Abdou Hakim. C'est de ce point que nous partîmes pour gagner en barque l'île d'Aral-Païgambar à l'extrémité de laquelle venait autrefois passer le pont. Cette île dont il est fréquemment parlé dans l'histoire, s'étend sur une longueur de plusieurs kilomètres le long de la rive afghane dont la sépare un étroit chenal. Elle est habitée par une quarantaine de familles turkmènes qui cultivent la terre et s'occupent peut-être aussi de contrebande. A l'intérieur, au milieu d'une puissante végétation, s'élève une vieille mosquée-sépulcre très digne d'intérêt ; nous la visitâmes et remarquâmes qu'elle contenait quelques pierres portant des inscriptions arabes fort anciennes. Il est possible qu'elles aient servi de stèles aux tombes des premiers propagateurs de la foi islamique. L'on sait qu'en 705 l'île d'Aral-Païgambar servit de base à Osman-bin-Massoud, ce lieutenant du Khalife qui à la tête d'un corps de 15.000 hommes vint assiéger Termez. Des traces de tranchées et de travaux de fortification, quelques trouvailles archéologiques, notamment des monnaies grecques et arabes, laissent supposer qu'ici encore le chercheur pourrait avec succès pratiquer quelques fouilles.

Au nord de la citadelle du vieux Termez, s'étendent les interminables ruines de *Chaar-i-Saman*, de *Chaar-i-Goul-Goula, d'Angarra, d'Ak-Kourgan.* Ces ruines qui appartiennent à plusieurs époques faisaient autrefois partie d'un ensemble d'agglomérations florissantes, renommées par la richesse de leurs bazars et de leur commerce. La légende raconte que le bruit de cette immense fourmilière arrivait jusqu'à Balkh, bourgade afghane dont quatre-vingts kilomètres la séparent.

Le nouveau Termez de l'époque historique s'étendait plus à l'est jusqu'au Sourkhane. Cette ville dont on disait autrefois des merveilles passa d'une main à l'autre jusqu'au jour où elle fut complètement détruite. Les monuments restés debout ne comptent pas plus de cinq ou six siècles. Ce sont des restes d'édifices en briques cuites ou crues, des vestiges de minarets ou de tours des mausolées croulants, des ruines de mosquées et de médressés.

Parmi ces monuments il en est qui durent être remarquablement beaux, à en juger par les riches revêtements de briques émaillées qui en tapissent encore les murs : c'est le sanctuaire du Sultan Saadat, l'Afghan Mazar, le Kokil Dara ; viennent encore les ruines du palais Kerk-Kiz ou des « Quarante Vierges » qui couvre une surface d'au moins 3.000 mètres carrés, la tour Kaphter Khana, Khodja Vardoukh, de nombreux minarets, des murs, des colonnes, des vestiges d'aqueducs et d'aryks (canaux d'irrigation), etc.

Sur l'un des côtés de ce vaste cimetière de ruines, parmi le chaos des mosquées, des tours et des pans d'édifices, se dresse imposante la nécropole royale du Sultan Sahadat déjà citée. La régularité de ses contours, la hauteur de ses murs dépourvus d'ouvertures, ses dimensions anormales, donnent à l'édifice l'aspect moyenâgeux de quelque château fort. Le mur d'enceinte écroulé par endroits, permet au visiteur de pénétrer dans ce sanctuaire fortement délabré. Tout autour d'une vaste cour une série de mausolées de grandeur différente s'alignent : ce sont les chambres mortuaires des « Seïdes » de Termez, considérés comme les descendants royaux du Prophète.

Chacun de ces mausolées est surmonté de coupoles de sept à douze mètres de hauteur. A l'intérieur, des tombes, rien que des tombes, presque toutes pareilles. Elles ont la forme d'un prisme reposant sur un socle rectangulaire en briques, sans inscription, ni ornement. Face à la grande porte d'entrée de la nécropole à l'extrémité sud de l'édifice s'élève une mosquée. Le portail qui lui donne accès, d'une hauteur de 15 à 16 mètres, était entièrement revêtu de briques émaillées. Par endroits, sur le fronton, sur les colonnes, il reste encore quelques briques de couleur bleue, jaune, blanche ; certaines portent des bouquets de fleurs ou des étoiles, mais toutes ont conservé cet éclat de couleur qui nous ramène à la reine des villes d'Asie Centrale, Samarkande. L'inscription arabe qui courait sur la brique des deux côtés du portail a presque entièrement disparu. Sous la coupole, dans la mosquée, reposent les restes du sultan Hussein, chef des Seïdes de Termez (1).

A deux kilomètres du mausolée du Sultan Sahadat dans la direction sud-ouest se dresse la lourde masse ravinée du Kerk-Kiss. C'est un grand édifice quadrangulaire flanqué de tours aux quatre points cardinaux sur les côtés.

A l'intérieur, on aperçoit une cour encombrée de débris et de terre atteignant par endroits le faîte de l'enceinte. Une foule de chambres adossées

---

(1) L'histoire de ces Seïdes a été décrite en russe par M. A. Semenov dans les *Protocoles de la Société Archéologique du Turkestan*, en 1914, d'après un document indigène datant de 1576.

aux murs intérieurs de l'édifice se succèdent. Il y en a, et ce sont les plus grandes, jusque dans les tourelles. Des casemates avaient été creusées sous les voûtes en briques cuites des chambres. Si l'intérieur du Kerk-Kiss est dans un état lamentable, l'extérieur fait encore figure d'édifice. La brique, bien que simplement séchée au soleil, paraît plus résistante, elle semble mieux supporter les intempéries du temps et les ravages de l'homme.

Plus à l'ouest, à une distance de quelques kilomètres, mais toujours sur le même champ de ruines, se dresse une tour délabrée et branlante. Cette tour entourée de décombres possède encore quelques briques émaillées dont les reflets ont, à travers les siècles, conservé tout leur éclat. Placée sur le bord de la grande route qui conduit à Termez, elle domine toute la plaine. De ce point l'on aperçoit la masse imprécise et lointaine de certains édifices, palais ou mosquées ; l'une de ces constructions, plus élevée que les autres, dresse sa silhouette parmi des murs éventrés et des amas de briques. C'est une ancienne mosquée. A l'intérieur elle porte ostensiblement les marques du feu et du temps. Un bloc de marbre soigneusement ornementé a résisté à l'injure de l'homme, il reste comme suspendu au mur qui l'étreint. Tout autour on ne voit que des ruines, émergeant à peine au-dessus de la steppe.

L'archéologue, l'historien, l'observateur pourraient encore y découvrir d'intéressantes choses, mais il faudrait avant d'entreprendre des fouilles faire un relevé de plan de toute cette plaine. La Société archéologique du Turkestan y avait bien songé lorsqu'en 1914 elle avait décidé l'envoi d'un topographe militaire, M. Nekhorochov, avec charge de le fixer. Mais la guerre étant survenue il fut envoyé aux armées d'où il ne revint plus. L'idée n'est pas abandonnée et la Société archéologique du Turkestan qui existe toujours ne manquera certainement pas de la réaliser.

Joseph CASTAGNÉ.
Ancien Conservateur du Musée d'Orenbourg.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

Documents d'art arméniens. — De Arte Illustrandi. — Collections diverses. Avec 36 figures et dessins dans le texte et hors texte, et un atlas de CIII pl. in-4º. Notices et descriptions publiées et traduites par Frédéric MACLER. — Geuthner.

Nous lisons dans l'avant-propos que les artistes arméniens peuvent « supporter avantageusement la comparaison avec leurs confrères d'Orient comme avec ceux de l'Occident »... leurs miniatures « offrent autant de perfection dans la finesse du dessin que dans la richesse du coloris ». En parcourant ce superbe album, il nous a semblé que le mérite principal, et d'ailleurs considérable, de cet art arménien (où le Moyen-âge semble se prolonger jusqu'au XVIIe siècle) est une extraordinaire verdeur dans la composition ; le sujet se trouve toujours exprimé avec une concision et une liberté qu'on ne rencontre guère dans l'art religieux asiatique ou européen. A ce point de vue les artistes admireront particulièrement les vignettes des manuscrits 3 et 4 de la Collection Sevadjian. Sont également reproduites de très nombreuses pages enluminées, quelques stèles, des reliures, etc. On constatera une fois de plus de singulières ressemblances avec l'art du Tibet (manuscrits ornés) et avec l'ancien art scandinave (sculpture). M. Macler a ajouté à la partie texte la traduction de deux manuscrits arméniens, *Conseils au peintre* (Codex Paris Arm. 186) et *Iconographie* (Bib. des PP. Mékhitaristes à Venise) qui sont à compter dans la bibliographie des anciens traités de peinture.

747. — J.-Albert FAURE. *L'Egypte et les Présocratiques.* — Un vol. in-12, 6 fr. 75. — Stock 1923.

Un petit livre sobre et intéressant. Faisant justice des opinions extrêmes, l'auteur montre que les Hellènes n'ont pas créé de toutes pièces la pensée occidentale, et que d'autre part la science théorique des Egyptiens, si experts en diverses techniques, était loin d'être aussi avancée qu'on aime à le répéter. On sait par les auteurs anciens que beaucoup de grands philosophes avaient fait des voyages d'étude en Egypte ; M. J.-A. Faure montre quelles sont les idées qu'ils ont pu y prendre. Malheureusement la pensée de ces présocratiques, Thalès, Pythagore, Empédocle, etc. ne nous est connue que par des informations sommaires et un peu nébuleuses.

748. — René GUÉNON. *L'Homme et son Devenir selon le Vêdânta.* Un vol. grand in-8º, XVII, 172 pp., 18 fr. — Editions Bossard 1925.

C'est avec une joie profonde que nous voyons M. R. Guénon réaliser les promesses de son *Introduction à l'étude des doctrines hindoues.* Si nous ne pouvons pas le suivre toujours lorsqu'il prêche des idées constructives (*Orient et Occident*), nous le considérons comme le plus attachant des professeurs quand il veut bien tout simplement nous instruire ; l'ordre rigoureux, la netteté intransigeante de ses exposés projettent une vive lumière sur des sujets que trop d'auteurs nous avaient rendus rebutants. Nous ne par-

tageons d'ailleurs pas son animosité persistante contre les orientalistes officiels, chez qui il s'acharne à reprendre des expressions malheureuses qui n'impliquent pas une totale incompréhension du sujet. Très soigneux de définir toujours les termes qu'il emploie, M. Guénon se contente d'un vocabulaire simple. Il faut cependant reconnaître que la vie occidentale moderne n'est pas faite pour assouplir notre intellect, et que les lecteurs qui pourront véritablement suivre l'auteur jusqu'au bout, à plus forte raison le critiquer, seront sans doute assez peu nombreux. Quelques-uns lui en voudront de réhabiliter (comme ses vieux ennemis les théosophistes), les « étymologies de pandit » ; d'autres seront surpris des rapprochements curieux qu'il établit entre la tradition hindoue et les traditions judaïque, chrétienne, ou musulmane ; les pédants lui reprocheront sa transcription simplifiée des mots sanscrits, celle que nous employâmes naguère dans une traduction parue chez le même éditeur, et que nous avons depuis reconnue peu satisfaisante. Cet ouvrage n'en sera pas moins lu avec un vif intérêt, et avec un vrai sentiment de reconnaissance pour son auteur.

746. — Paul COLLARD. *Cambodge et Cambodgiens.* Métamorphose du royaume Khmer par une méthode française de protectorat. Un vol. in-4°, 312 pp., nomb. illustr. 40 fr. — Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, Paris 1925.

C'est toujours avec joie que nous entendons parler du Cambodge, pays dont chacun vante le charme et la douceur. L'avant-propos nous avertit que l'auteur y a passé vingt-sept années d'administration, et que l'ouvrage, écrit depuis longtemps par enthousiasme de dilettante, s'est trouvé publié dans un but de propagande grâce à des subventions officielles.

M. Collard est très intéressant quand il nous parle de ce qu'il connaît si bien, des mœurs des Cambodgiens, du développement rapide du Protectorat, de son histoire récente. Il est regrettable qu'il ait cru devoir compléter son livre par un chapitre sur le bouddhisme qui fourmille d'erreurs quand il n'est pas un simple verbiage ; sans compter que les noms sanscrits sont cruellement estropiés. Tout ce qui touche à l'histoire de l'art est également très mauvais ; page 8 par exemple : « D'après certains auteurs (?) les premières œuvres khmères et les premières œuvres grecques seraient à peu près contemporaines... D'autres auteurs assignent comme date au premier monument khmer connu la moitié du IXe siècle après J.-C... Il convient, pensons-nous, d'adopter l'opinion de ces derniers ». C'est pourtant l'incroyable anachronisme des premiers qui revient p. 22 : « Déjà depuis des temps perdus... sous le soleil de Thèbes et de Memphis, à l'ombre des souterrains d'Elephanta et d'Ellora, l'homme avait demandé à la pierre », etc... « Plus tard on a vu surgir d'un côté le temple d'Ephèse et la merveille de l'Acropole ; de l'autre le palais de Pandiyan, le grand temple de Mahadeva, les monuments du Cachemire... » Un écart de quinze ou vingt siècles ne gêne pas la chronologie de l'auteur. S'ils ne répétaient des erreurs très répandues, nous ne nous serions pas attardés sur ces chapitres du début, que l'auteur a manifestement ajoutés par acquit de conscience. Les morceaux qui sont personnels, les trois derniers quarts de l'ouvrage, sont excellents, et, malgré de nombreuses coquilles, bien présentés : de jolies photographies les illustrent copieusement ; nous les admirerions sans réserve si nous aimions à être bercés d'optimisme et ne souhaitions entendre parfois d'autres sons de cloche que ceux de la pagode officielle.

745. — *Het Serimpi Boek.* — 20 pl. en couleurs, 12 similis reproduisant les danses *Serimpi* et *Bedaya* ; avec texte explicatif (en hollandais) d'après les notes de feue Mme V. Van HELSDINGEN SCHOEVERS — Balaï Poestaka (Volkslectuur), Weltevreden, Java.

Si tout le monde connaît le caractère général des danses javanaises, les documents précis sont par contre très rares. Cette étude sera donc aussi précieuse par le texte que par les images. Le texte comprend, outre les notices des planches, une ou deux pages d'« impressions » générales, un rappel du fond légendaire de ces danses, puis une étude détaillée des danses et des costumes, la description des pas, enfin la notation exacte des évolutions des ballerines. Les planches en couleurs, d'après les dessins très secs de Mlle Tyra de KLEEN, ont une réelle

valeur documentaire ; les photographies montrent des groupes entiers de petites danseuses.

744. — R. P. HUC. *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie.* Nouvelle édition publiée et préfacée par H. d'ARDENNE DE TIZAC, avec carte et portrait. — Un vol. Plon.

On s'est enfin avisé de réimprimer les voyages du P. Huc, que notre génération ne pouvait connaître que de réputation. Le P. Blanchet, missionnaire lazariste à Pékin en a fait une nouvelle édition, à laquelle celle-ci, légèrement abrégée, emprunte le portrait du frontispice.

Le livre du P. Huc est de ceux qui ne vieillissent point. Observateur sincère et même naïf, ce Méridional souriant nous a donné un récit plein de charme et d'intérêt, sans aucune trace de la mesquinerie qui dépare les ouvrages de certains missionnaires. La carte qui termine le volume nous est très utile pour situer l'itinéraire des PP. Huc et Gabet. M. d'Ardenne de Tizac souligne dans sa préface l'intérêt qui s'attache maintenant (et bien plus qu'il y a quatre-vingts ans) à tous les documents concernant les Mongols.

PÉRIODIQUES

000. — *The Eastern Buddhist.* Abt. annuel, France, 25 fr. Secrétaire : D. T. SUZUKI, Otani University, Muromachi Kashira, Kyôto, Japon.

Nous félicitons l'*Eastern Buddhist Society* d'avoir fixé l'abonnement de cette revue à des prix qui la rendent accessibles même aux pays les moins favorisés par le change. Elle est en effet indispensable à qui veut étudier le bouddhisme d'autrefois ou simplement se tenir au courant de sa renaissance actuelle. M. et Mme Suzuki la dirigent avec une ferveur et une pondération admirables ; c'est une œuvre scientifique et pieuse à la fois.

Une part importante de chaque fascicule est réservée à l'étude du *Zen* (c'est à notre avis la branche du bouddhisme qui mériterait le plus l'attention des Occidentaux) et nous devons à M. D. T. Suzuki des renseignements uniques. Dans le nº III-2, il nous parle avec une éloquence touchante du bouddhisme ***ta-riki*** — où l'âme dévote se confie à la grâce d'Amitâbha — et c'est le professeur Rudolf Otto, de Marburg, auteur de *Das Heilige,* qui traite du *Zen* d'une façon d'ailleurs fort piquante. Trois pages de propagande allemande de l'espèce la plus gauche, signées d'un certain William Stede, font une petite tache qu'on pardonnera sans peine à ce périodique d'une noble tenue.

000. — *Art et Archéologie Khmers.* — Société d'Edit. Géog., 17, rue Jacob, Paris.

Le manque de place nous a empêchés (nº 1) d'énumérer comme nous en avions le désir les principaux articles récemment parus dans cette belle publication qui mérite tous les encouragements, en particulier celui des souscriptions.

Vol. I, nº 4 : J. Przyluski * : *La légende de Râma dans les bas-reliefs d'Angkor Vat* ; G. Groslier * : 76 *dessins cambodgiens* ; Stoeckel : *Le tissage au Cambodge* ; A. Silice : *Vestiges japonais au Cambodge* ; Groslier : *Le bronze* etc., etc. 8 pl. hors-texte.

Vol. II, nº 1 : H. Marchal * : *Les portes monumentales du groupe d'Angkor* ; A. Silice : *Exemples d'Art Cambodgien contemporain* ; Silice et Groslier : *La céramique dans l'ancien Cambodge* ; Necoli : *Les empreintes du Pied de Bouddha d'Angkor Vat* ; Groslier : *Recherches sur les Cambodgiens* (suite) ; *Promenades Artistiques et Archéologiques* (suite) ; etc. 18 pl.

A propos de l'*Art hindou au Cambodge,* M. Groslier part en guerre contre des adversaires, nous semble-t-il, imaginaires On ne diminue pas le mérite ou l'originalité de l'art khmer en constatant la filiation qui le rattache à l'art hindou. Aucun art ne peut être, comme Svayambhû, « né spontanément » ; l'art français depuis la Renaissance par exemple ne se comprend que si l'on a vu l'Italie. A la lumière de ces généalogies et classifications que les archéologues établissent à l'instar des naturalistes, un phénomène comme l'art khmer gagne de l'intérêt parce qu'il devient moins inexplicable et moins confus.

Nouvelle Série, n° 3. **BULLETIN** Septembre 1925.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

CINQUIÈME ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

27 Juin 1925.

COMPTE RENDU MORAL

par Germaine Merlange

Monsieur le Président,
Mesdames,
Messieurs,

Pour vous retracer rapidement ce que fut l'activité de l'Association au cours de cette cinquième année, il nous paraît très naturel de suivre l'ordre établi par ceux qui nous ont précédé, et dont les conseils nous sont toujours précieux.

L'année dernière, à pareille époque nous adressions notre affectueux souvenir à M. Hackin, notre Secrétaire Général — il arpentait alors les routes d'Afghanistan ; nous nous réjouirons aujourd'hui de le voir à nouveau parmi nous, après un voyage qui ne fut pas exempt de difficultés, mais dont il voudra bien nous retracer, l'automne prochain, le côté pittoresque en même temps que l'intérêt archéologique.

ÉTUDIANTS ORIENTAUX

L'excellente formule du thé mensuel est un premier moyen efficace pour maintenir un contact amical entre les étudiants orientaux et nos membres français ; mais comme en toutes choses, ce qui ne progresse pas périclite, et rester où nous en sommes sans réaliser de nouveaux gains, équivaudrait à un recul. J'attire donc votre attention sur l'idée de notre Vice-Président M. Tirman, qui est celle des groupements ethniques : nous voudrions voir nos membres s'intéresser d'une manière plus effective à tel ou tel groupe d'Orientaux ou Extrême-orientaux à qui vont leur sympathie. Ceci n'est pas un reproche, car nous avons quelques membres extrêmement dévoués ; mais de l'avis même des étudiants, combien sont rares les familles françaises qui les accueillent en toute simplicité et sympathie ! Ce serait pourtant le meilleur moyen de nous faire connaître avec avantage. Nous avons recueilli avec joie les sentiments reconnaissants de plusieurs Indous ou Japonais qui, ne connaissant absolu-

ment personne à Paris, ont pu, grâce aux Amis de l'Orient, savoir où diriger leurs pas, et peu à peu s'organiser une existence qui leur plaise.

Une petite Association d'étudiants annamites s'est affiliée à la nôtre, d'accord avec nous. Elle groupe ceux qui veulent collaborer à notre œuvre aussi bien à Paris qu'en Indochine. Là encore, je fais appel à ceux de nos membres que l'Annam intéresse plus spécialement, afin d'aider à ce rapprochement, et je me permets d'insister sur son urgence et sa nécessité. Nous avions songé plusieurs fois cet hiver à vous signaler ces différents points au cours des thés mensuels en vous exposant en quelques minutes un cas annamite ou un cas persan, par exemple.

ÉDITION. — ENSEIGNEMENT

Les Editions Bossard nous ont offert récemment le dernier volume paru des *Classiques de l'Orient* (vol. XI) c'est *Milarépa,* l'histoire du poète tibétain, ses crimes, ses épreuves, son nirvâna, traduite du tibétain avec une introduction et un index par Jacques Bacot (40 bois de Jean Buhot, d'après une iconographie tibétaine de la vie de Milarépa).

Nous devons ici vous confirmer l'accord dont la préparation nous a demandé plusieurs mois d'études, entre la *Revue des Arts Asiatiques* et l'A. F. A. O. Nous avons voulu unir nos efforts de telle sorte que, appuis moral et matériel se combinant, nous arrivions à un résultat meilleur et surtout durable. Nous avons encore beaucoup à faire avant que nous soient acquises régulièrement les collaborations nécessaires. Plusieurs questions sont encore loin d'être au point. Avec de la patience nous vaincrons les difficultés.

Vous avez lu dans le dernier numéro du *Bulletin* dans quelles conditions les membres de l'A. F. A. O. peuvent s'abonner à la Revue des Arts Asiatiques.

Nous recevons toujours pour notre bibliothèque les périodiques concernant l'Inde et l'Indochine ; les auteurs pensent à nous quelquefois, nous les en remercions. (Je vous signale entre-autre la thèse très remarquable d'un étudiant libanais : « *Le droit franc en Syrie pendant les Croisades* »).

DIFFUSION

Si notre publicité n'est pas bruyante, elle n'en existe pas moins d'une manière certaine, à la faveur d'échanges ou de visites renouvelées et de plus en plus nombreuses. Mais nous avons l'impression que sous ce rapport notre champ d'action est très limité à cause de nos trop faibles ressources qui finiront par ne plus être à la hauteur de la tâche que nous poursuivons ; c'est un réel et constant souci pour nous.

Nous saisissons cependant l'occasion de nous faire connaître aussi souvent qu'il nous est possible, car une publicité pour une œuvre comme la nôtre ne doit se faire qu'à bon escient. L'Exposition des Arts Décoratifs nous permettra de recevoir certaines personnalités avec succès je l'espère, grâce à l'accueil

bienveillant que nous fait le Comité de Propagande, en la personne de M. Fournol.

CONFÉRENCES. — EXPOSITIONS

Il est convenu dans notre programme, que nous devons offrir à nos membres quelques séances extraordinaires en plus des conférences habituelles. Je dois dire que ces manifestations deviennent de plus en plus difficiles à organiser étant donné le coût du moindre service rendu. Cependant nos membres ont dû garder un bon souvenir de la soirée donnée au théâtre de l'Œuvre par Nyota Inyoka, le 21 novembre. M. Pradère-Niquet avait bien voulu en une savante causerie nous préparer au spectacle enchanteur offert par Nyota, incarnation parfaite de Vishnu.

Voici la liste des conférences ordinaires :

19 Octobre 1924. — « Les Villages de la Jungle, les habitants du Wanni de Ceylan », par M. Brace, Sous-Directeur du Service Géographique de Ceylan.

M. et Mme de Silva nous rendent visite à cette époque et nous leur offrons le thé à l'issue de la conférence : nous apprenons qu'ils possèdent une magnifique bibliothèque bouddhique à Ceylan et qu'ils s'occupent activement de la renaissance du bouddhisme dans leur pays.

9 Novembre 1924. — « La Renaissance Artistique dans l'Inde Contemporaine » par le Capitaine W. Gladstone Solomon, Director of the School of Art, Bombay. Cette conférence est organisée par l'India Society à titre de réciprocité pour les condférences faites à Londres sous les auspices de l'A. F. A. O.

21 Novembre 1924. — Danses de Nyota-Inyoka (Inde Brahmanique, Inde Moderne) avec causerie de M. R. Pradère-Niquet. Théâtre de l'Œuvre.

7 Décembre 1924. — La Mésopotamie (Assyrie, Chaldée, Golfe Persique) par M. Santo-Sémo.

31 Janvier 1925. — Au pays des trois printemps (Souvenirs de mission en Afghanistan) par Mme André Godard, conférence pleine de charme et d'humour.

19 Février 1924. — « Au Jardin persan de la soie et du fil » avec exposition de tissus anciens ; dont certains de haute époque, par M. Ch. Watelin.

12 Mars 1912. — « Le Jardin en Chine » par Mrs F. Ayscough, Membre de la Royal Asiatic Society.

26 Avril 1925. — « L'Instruction Publique en Indochine » (films prêtés par l'Agence Economique) par M. Duong Van Giao, Avocat à la Cour d'Appel.

13 Mai 1925. — Réception de M. J. Modi avec la Société Asiatique.

2 et 5 Juin 1925. — « L'Evolution des styles dans la sculpture bouddhique en Chine », par le Docteur Osvald Sirén, professeur à l'Université de Stockholm.

14 Juin 1925. — « Le théâtre d'ombres au Siam » par M. R. Nicolas, professeur à l'Ecole des Pages de Bangkok.

21 Juin 1925. — « La conquête du Cheval de selle en Asie », par le Commandant Lefebvre des Noëttes.

Au printemps fut inaugurée au Musée Guimet l'exposition d'Afghanistan comprenant les plans et photographies rapportés par M. et Mme Godard lors de leur dernière mission, ainsi que des peintures exécutées par Mme Godard avec un grand talent en dépit de difficultés exceptionnelles. L'exposition comprenait aussi des photographies du T'ien Long Chan des collections Sirén et Lartigue (Chine).

Dans cette même salle nous recevions avec la Société Asiatique le prêtre parsi Shams-ul-Ulma Jivanji Jamshedji Modi, qui remettait solennellement pour étude à la Société Asiatique l'exemplaire du Zend Avesta annoté de la main d'Anquetil Duperron (13 mai).

RELATIONS SOCIALES. — EXTENSION

Les rapports amicaux se poursuivent entre l'India Society de Londres et nous. Nous avons accueilli plusieurs Hindous venus de la part du Secrétariat de Victoria Street. M. Sylvain Lévi fit au printemps avec grand succès une conférence à l'India Society.

Au cours de l'hiver nous avons envoyé à notre section de Strasbourg plusieurs textes de conférences faites ici avec leurs projections. M. Watelin, dont l'amical dévouement nous est tout acquis est allé lui-même à Strasbourg, a répété avec succès sa conférence sur les tissus persans, en emportant non seulement les projections mais aussi des tissus prêtés par lui et MM. Nazare Aga.

Nous voudrions créer en province d'autres filiales de l'A. F. A. O., à Grenoble par exemple, où les Etudiants orientaux sont relativement nombreux.

Me conformant à la tradition, je vous soumettrai maintenant l'effectif de nos membres :

Donateurs (500 francs par an) : 4.
Bienfaiteurs (100 francs par an) : 6.
Sociétaires à vie : 20.
Sociétaires : 436.
Adhérents : 205.
Total : 671 membres cotisants.

L'année dernière ce total était de 580. Nous avons donc 91 membres de plus, mais le chiffre réel des nouveaux membres est de 123 il faut noter 32 défections au cours de l'année.

Nous pouvons donc en conclure que l'Association poursuit d'une manière efficace le double but qu'elle se propose. Ceci n'est pas une tache aisée; elle nécessite le dévouement de tous ceux qui nous aident. Les collaborations intelligentes seront les bienvenues. Plus que jamais nous réclamons vos suggestions, votre soutien, afin de nous maintenir en progrès.

Imp. F. DUTAL & Cie, 170 bis, Rue de Charonne, Paris. *Le Gérant :* G. BARREAU.



Les douze imams de la Perse.

L'IMAGERIE POPULAIRE PERSANE (1)

La peinture persane est actuellement connue en Europe presqu'exclusivement par les miniatures. La mode capricieuse s'est de nouveau fixée sur elles depuis une quinzaine d'années et une exposition de la Bibliothèque Nationale nous a fait connaître au mois de mai de cette année les plus belles pièces de notre cabinet des Estampes. Il est intéressant de suivre à travers les époques l'évolution d'un art qui nous expliquera, aux derniers stades, l'imagerie persane d'aujourd'hui.

Si l'on considère certaines miniatures du XIIIe et du XIVe siècle, comme les plus anciennes de l'exposition de la Nationale, on retrouve là, réduites aux proportions d'une enluminure, la plupart des caractéristiques des fresques antiques. Les miniatures persanes, au temps des Croisades, s'apparentent ainsi aux mosaïques de Saint-Côme et Saint-Damien, de Sainte-Praxède, de Sainte-Pudentienne qui mettent dans ces églises romaines l'art antique au service du christianisme. Les grappes de raisin, les perdrix ornent les bordures des uns et des autres, traitées presque dans le même style. L'influence méditerranéenne, ravivée par les Croisades, domine alors l'inspiration des miniaturistes persans. Au XVIe siècle, les apports d'Extrême-Orient deviennent prépondérants pour un temps. L'influence chinoise n'est pas seulement le fait des échanges par les caravanes mongoles avec l'Empire-Céleste. Des artistes comme Mani vont pour ainsi dire au devant de l'Extrême-Orient, qui les fascine : ils font venir de Chine le vélin sur lequel ils peindront et fondent une école qui continue pendant une ou deux générations leur enseignement.

Mais le Chah-Abbas, qui règne alors en Perse et sous le sceptre de qui éclôt là-bas une Renaissance postérieure à la nôtre, attire à sa cour des artistes européens, surtout italiens, qui depuis longtemps déjà venaient renouer les liens qui unissent ces Aryens perdus sur les Hauts-Plateaux de l'Asie, à l'Europe, dont les habitants sont leurs fils. Les vaisseaux de Venise relâchent fréquemment aux ports du Golfe Persique, amènent des peintres, élèves des écoles alors en vogue en Italie, ramènent des marchands persans qui vont vendre leurs perles, leurs brocarts et leurs tapis jusqu'en Pologne ou des ambassadeurs chargés de présents fabuleux. Ce trafic était devenu pour les Persans une occasion de connaître les œuvres d'art européennes. Dans les

(1) *Voir* Planches I, II.

dernières années du XVe siècle, Behzad, peintre de l'Ecole de Hérat interprétait dans son style personnel, une miniature de Gentile Bellini, représentant le portrait d'un prince turc. Presqu'à la même époque Giovanni Bellini, frère de Gentile, gravait avec fidélité des copies de miniatures persanes qui furent reproduites plus tard dans une des « Républiques » des Elzévirs : « Persia « seu regni persici status (Lugd. Batav. ex officina Elzeveriana. Anno CIƆ IƆC « XXXIII).

Si les miniatures ont pu être conservées jusqu'à nos jours, témoignant ainsi que le livre reste un des monuments les plus durables du génie des hommes, les fresques par contre ont disparu ou sont en voie de disparition. Les vieux palais persans dont elles décoraient les murs ont été laissé à l'abandon, jusqu'au jour où le vent du désert a jeté bas leurs colonnes fragiles. Les châteaux, les maisons des ancêtres ne sont point dans l'Iran, comme chez nous, l'objet d'un culte religieux et le fils leur préfère toujours une maison dans le goût du jour : Au cours de notre voyage avec Henry d'Allemagne, en 1907, nous n'avons guère pu voir qu'à Ispahan des fresques intéressantes, il faut dire que là au moins elles étaient encore nombreuses, à la porte du Bazar, où des Européens étaient représentés en train de s'enivrer sous les yeux des Persans scandalisés et dans les pavillons qui subsistent de l'Ancien Palais du Roi des Rois. Dans l'un d'eux, qui porte le nom des « Quarante Colonnes », elles décoraient la salle principale, commémorant les hauts faits du règne du Shah-Abbas. Ailleurs, un fragment subsistait sur un mur en ruines, comme par exemple cette curieuse figure d'une hollandaise à la tulipe, dont nous avons pour ainsi dire suivi l'agonie, dans un pavillon nouvellement ruiné, sous les premières pluies d'octobre. A côté de ces fresques, des trompe-l'œil, des figurations d'espaliers en fleurs, des images de perspectives continuant des galeries ne laissaient aucun doute sur l'origine des fresques : c'étaient des œuvres d'italiens, décorateurs plus que peintres, artistes d'une valeur moyenne qui n'avaient pas trouvé son emploi dans leur patrie, mais qui gardaient quand même les bonnes traditions de la Renaissance.

Passons maintenant aux décorations picturales des habitations privées. Nous en avons vu quelques-unes au pays des Bakhtiaris, au sud-ouest d'Ispahan. Là, loin des pistes fréquentées par les grandes caravanes, de vieilles maisons ont été épargnées et servent d'habitation aux chefs nomades qui viennent prendre leurs quartiers d'été dans ces régions tempérées. Les murs de l'une d'elles étaient peints à fresques comme les palais d'Ispahan, toutes proportions gardées, mais le plafond du salon allait nous apprendre un fait nouveau. Une vierge avec l'enfant, copiée d'une icone russe, y faisait pendant à des péris hindoues, rappelant ainsi qu'au XVIIIe siècle, les Russes partis du Caucase avaient commencé l'envahissement de la Perse et que les victoires récentes de Nadir-Shah sur les Indiens avaient ramené en Perse une foule d'objets et d'œuvres d'art de la région de Delhi.

Si les miniatures étaient conservées précieusement, dans les bibliothèques princières d'Orient et de l'Europe, en revanche les voyageurs qui visitaient

la Perse faisaient peu de cas des peintures murales et jusqu'à nos jours répétaient l'opinion de Chardin ; celui-ci pensait que les Persans attachaient peu de prix aux ouvrages de peinture ou de sculpture « dont la beauté consiste dans l'imitation juste et naïve de la nature », parce que ces objets ne sont d'aucune utilité immédiate et que la matière n'en est point précieuse par elle-même. Cette opinion expliquerait assez bien le développement de la miniature, ornement et complément des manuscrits historiques ou poétiques : elle explique surtout comment la peinture proprement dite est si vite tombée en décadence alors que le tissage des tapis ou des brocarts produisait, jusque dans les dernières années du XVIIIe siècle, des œuvres assez belles pour être encore recherchées.

Aujourd'hui les peintres de fresques persanes n'ont plus à décorer que les murailles de modestes auberges, aux portes des villes, le long des pistes de caravanes ; l'imagerie, reproduisant les mêmes sujets remplace d'ailleurs souvent les peintures murales. Elle garde dans ses humbles productions, un peu des influences dont nous avons esquissé la succession : influences italienne, indienne et russe.

***

Certaines images sont les œuvres directes de dessinateurs populaires, répétant les mêmes types sous un certain nombre de formes fixées par la tradition. Les tirages sur papier de gravures sur bois ou de lithographies ne remontent guère au delà du XIXe siècle. La gravure sur bois aurait pu être connue beaucoup plus tôt. Chardin raconte que depuis longtemps les Persans et surtout les gens d'Ispahan excellaient à imprimer avec de l'argent, de l'or ou des couleurs des figures diverses sur des toiles de coton, suivant un procédé venu de l'Inde. Ils obtiennent ainsi des grandes compositions, rappelant celles des tapis où se mêlent les lettres, les fleurs et les figures. Aujourd'hui, sur les bords du Zendeh-Roud, entre Djoulfa et Ispahan, on peut toujours voir travailler les ouvriers dont parle Chardin. Ils lavent et battent les cotonnades sur les galets de la rivière, puis les teignent avec la noix de galle : elles sont alors prêtes à être couvertes d'impressions. Celle-ci se fait au moyen de bois gravés, qui peuvent se juxtaposer les uns aux autres grâce à des repaires et seront combinés et disposés en composition suivant le goût de l'artisan. Comme la gravure est tirée en couleurs, on doit utiliser un bois par couleur ; les imprimeurs sur coton font cette série d'opérations avec une habileté suffisante ; quelques-uns des plus adroits réussissent à donner à leurs *kalemkiars*, on appelle ainsi ces cotonnades imprimées, une finesse telle que la vulgarité de la matière disparaît derrière l'illusion d'une œuvre précieuse. Nous reproduisons une image obtenue par le même procédé, mais qui ne témoigne pas de qualités techniques aussi complètes. Les repaires ne sont pas en face les uns des autres et le coloriage par plaques mal délimitées est assez brouillé.

La lithographie a apparu en Perse très peu de temps après sa vulgarisation en Europe. Vers 1835 une imprimerie lithographique fonctionnait à Chiraz. Vers la même époque, on publiait à Téhéran un journal lithographié, mais il fut supprimé de crainte que cet art nouveau ne servît à transmettre des idées révolutionnaires. La lithographie connut un regain de succès avec l'apparition des cartes postales illustrées. Elle permettait de reproduire très facilement les images des dessinateurs populaires : un moment même, elle servit à la propagande de la dernière révolution en popularisant certaines figures comme celle de Seyed-Abdoullah, un des chefs de la religion chiite à Téhéran, qui joua entre le pouvoir royal et les révolutionnaires le rôle d'un Lafayette persan. La lithographie au pays d'Iran continuait à servir les idées nouvelles comme elle l'avait fait en France en 1830 et en 1848.

L'imagerie populaire s'en tint à ces deux procédés. La nonchalance des Persans n'a jamais favorisé les arts mécaniques qu'ils ne connaissaient pas par une longue tradition. En 1907 les images peintes à la main étaient encore plus nombreuses que les images gravées ou lithographiées.

***

Le voyageur curieux d'images populaires doit chercher un certain temps avant de les découvrir : il faut encore plus de patience pour les acquérir. Dans un fonds d'imprimerie, sous des journaux en voici un petit paquet oublié depuis quand? Sous une couche de fine poussière celles-ci sont plus fraîches et en couleur, le papetier vient d'essayer leur effet sur son mur, il les a reçues récemment, elles sont gaies et mettent une note claire sur le noir crépissage de la boutique ; écrit en forme de grenade, le nom d'Allah, au fronton de la boutique, représente l'art des calligraphes, plus précieux et bien plus ancien. Après avoir beaucoup parlé et bu d'innombrables petits cafés nous emportons les images de l'imprimeur et celles du papetier, un peu à la dérobée, comme nous avions fait des amulettes à Koum, où est enterrée Fatima. Nous continuons notre promenade dans le bazar ; dans un recoin une sorte de petite chapelle est dressée : des lampes de poterie rappelant les lampes antiques brillent nombreuses dans une niche. Le derviche, que nous connaissons bien parce qu'il est un peu antiquaire, est en prière et contemple avec une émotion passionnée Ali, Hasan et Hosein, dont la figure est restée en blanc, pour respecter au moins pour ces saintes figures la prescription coranique. Ils sont trop beaux pour être représentés, me dit un ami persan : c'est une autre raison de cette absence de traits.

Un jour, à la campagne, nous allons acheter des melons chez Abbas, le brave jardinier qui les inonde chaque soir, après avoir longtemps fait tourner à son âne la roue du puits. Les femmes d'Abbas se sont enfuies à notre arrivée ; il nous reçoit dans sa petite maison où sur le mur de terre est collée l'image de Mahomet montant au ciel sur son cheval Borak. Ajoutez à ces images quelques autres représentant des batailles ou des apothéoses de la



Bataille livrée par Ali aux troupes des Califes.

L'IMAGERIE POPULAIRE PERSANE

Planche II

vie des imams, des intérieurs de mosquées, une image profane de la dame à la rose et vous aurez fait le tour de l'imagerie persane contemporaine.

***

La figure la plus commune de ces images est celle d'Ali. Elle est rarement dessinée : presque toujours seul l'ovale de la tête est tracé. Gobineau raconte à ce sujet que Nasseredden-Shah croyait avoir découvert un portrait authentique d'Ali, voulait se décorer dans une cérémonie officielle de ce portrait sacré ; il reçut une observation des prêtres qui lui rappelèrent la défense par le Koran, de figurer la forme humaine, à plus forte raison celle des imams., Le Shah passa outre, invoquant le droit d'interpréter à sa manière la religion Cette anecdote donne les raisons des diverses manières de représenter le saint imam. Ali gendre de Mahomet et mari de sa fille Fatima avait été choisi par le prophète comme successeur, parce qu'il était le plus saint de ses descendants. Il fut frustré de ses droits par Omar, se retira en Arabie et passa une grande partie de sa vie à guerroyer contre les Califes. Il remporta une grande victoire à la bataille dite du Chameau, et fut un moment Calife à son tour. Il finit par être assassiné dans une mosquée, pendant qu'il était en prière. Son fils Hassan fut également empoisonné par une de ses femmes à l'instigation de ses ennemis politiques et religieux. Houssein, le deuxième fils d'Ali, périt à son tour sur le champ de bataille de Kerbéla. Tous les autres imams successeurs d'Ali périrent par le poison ou la mort violente. Le dernier, Imam-Mahdi, disparut mystérieusement et la légende affirme qu'il reviendra un jour proclamer le triomphe d'Ali et régner sur l'Islam. Le plus émouvant de ces personnages est sans contredit Houssein, jeune homme prédestiné qui se sacrifia volontairement avec les siens pour l'honneur de sa race et surtout pour établir un lien entre Dieu et les hommes.

Houssein est le Rédempteur du Chiisme. Il est impossible d'entrer dans le détail de cette longue histoire tragique. Les images en narrent des épisodes nombreux, dont les gravures donneront quelqu'idée. Ces images sont l'illustration de la passion des Alides, que les prédicateurs commentent à l'époque du Rhamagan et que les mystères représentent avec un grand luxe, entretenu par les dons de la cour et des grands seigneurs.

Les légendes profanes semblent bien fades à côté de ces évocations dramatiques. L'image ne les reproduit qu'accidentellement, alors qu'elles sont souvent figurées sur les objets usuels. Elles ne peuvent pas, en effet, devenir des motifs d'icones et décorer des chapelles privées dans les bazars ou les maisons. Or les Persans, au moins avant la Révolution, ne cherchaient pas un autre emploi de leur imagerie populaire.

Parmi ces légendes, il nous faut pourtant dire un mot de deux d'entre elles : celle de Madschoun et Leïla et celle de Roustem. Madschoun et Leïla sont avec Joseph et Madame Putiphar les amoureux classiques de l'Orient. Des haines familiales les séparent et le père de Leïla inflexible la donne en

mariage à un riche seigneur. Celui-ci est tué d'un coup d'épée par Madschoun « le fou » ; pour d'autres il meurt d'apprendre qu'il n'est pas aimé. Madschoun s'enfuit au désert, où il vit au milieu des bêtes, qu'il charme comme Orphée, mais comme il ne mange plus, il finit, lui aussi, par mourir et Leïla qui le retrouve trop tard ne peut plus désirer que de partager son tombeau. Roustem est le Roland du pays d'Iran. Il terrasse en combat singulier tous les ennemis de son peuple et la légende lui attribue la mort de Gengis-Khan. L'oiseau Simourgh le guide dans ses courses et dans ses batailles, lui apportant l'aide de Dieu ; il tue de sa massue à tête de bœuf des éléphants et des lions, triomphe des devins et des sorcières. Mais un jour il finit par perdre son cheval, un de ses frères le trahit et le roi de Caboul le fait mourir dans un piège. Mais le héros a pu auparavant tuer le traître d'une de ses flèches. Madschoun et Leïla continuent leurs amours sur tous les objets de la vie familière, du tapis au coffret de laque, pendant que l'histoire de Roustem est gravée sur les armes et peinte sur les murs des caravansérails, en leçon aux chevaliers errants d'aujourd'hui, s'il s'en trouve encore.

En face du chiisme mystique, le soufisme épicurien est représenté dans nos images par la dame à la rose. La dame à la rose c'est Gul-Hanun du Karageuz turc, l'épouse du héros populaire dont les aventures réjouissent petits et grands, à la fin des jeûnes du Ramadan. Les personnages de Karageuz sont d'ailleurs quelquefois persans et un beau cavalier, aux yeux ténébreux y figure, qui porte le costume iranien d'il y a cent ans.

La dame à la rose, ce sont réunies dans une femme et dans une fleur parfumée toutes les voluptés de l'Islam. C'est aussi la prolongation de la philosophie grecque, venue par Alexandre jusqu'en Perse. Le nom de Soufi évoque la sagesse des Hellènes. Gobineau distingue deux sectes parmi les soufis. Les uns acceptent une partie de la doctrine islamique. Mahomet est pour eux un personnage éminent, qui a peut-être reçu l'enseignement divin mais ne l'a pas toujours compris. Le Koran ne peut être admis par eux dans toute sa rigueur. Ils sont déistes, un peu à la manière de Robespierre, nourrissent quelque sympathie pour les sunnites, mais sont maintenus dans la tradition par le culte national des imams. Les autres soufis sont franchement ennemis des prêtres et de toutes les institutions religieuses ; ils ne penchent ni vers l'une, ni vers l'autre des sectes islamiques.

En dehors des influences grecques, les soufis s'inspirent aussi du fakirisme hindou, et pratiquent à l'occasion l'occultisme.

De grands poètes comme Hafiz ont chanté le soufisme et l'une de ses odes nous paraît résumer le plus clair de la doctrine.

« Hier au soir le directeur de nos consciences, en sortant de la mosquée « se dirigea vers la taverne. O mes amis, quelle doit être notre conduite après « un tel exemple ! Nous autres, pauvres brebis, comment pourrions-nous « avoir la face tournée vers la Kaaba, notre pasteur ayant la sienne tournée « vers le cabaret. Réunissons-nous donc tous chez le marchand de vin, puisque, « de toute éternité le sort l'a ainsi décidé ». Nicolas, consul de France qui a

traduit cette ode, nous avertit de ne pas y voir une chanson bacchique, mais une invitation à suivre Ali, directeur de nos consciences, quand il nous engage à contempler Dieu dans une extase mystique, en dehors de tout dogme religieux. Ainsi va la pensée soufi des chants voluptueux aux élans les plus mystiques du cœur ; toutes les ivresses se mêlent dans les vers de leurs poètes et la dame à la rose y reparaît souvent avec des traits qui rappellent le cantique des cantiques.

« Si cette belle turque de Chiraz vient à satisfaire les vœux de mon cœur,
« je lui fais don, pour le seul amour de son noir grain de beauté de Samar-
« khand et de Boukhara... »

Le mystique se repose un instant devant sa belle et songe qu'en sa présence le zèle à rechercher les mystères de la création est superflu, car la science ne peut résoudre cette énigme. Le cœur sera toujours pour lui victorieux de l'esprit.

Le spectacle des bazars est une des grandes joies des Persans. Ils aiment à flâner devant ces artisans qui travaillent métaux et étoffes en public, et font naître patiemment de belles aiguières ou des brocarts somptueux. C'est un peu du plaisir de ces flâneries que fixent les images peintes à la main, largement gouachées, qui représentent des métiers. Tous sont là, du fabricant de bonnets d'Astrakhan au muletier qui enfonce des pieux pour ses bêtes. Vous retrouverez dans ces types comme un souvenir de notre Moyen-âge à nous, quand les machines n'avaient pas envahi nos métiers et que les docteurs en Sorbonne allaient enseigner, montés sur leurs ânes.

La lithographie a vulgarisé dans les premières cartes postales persanes les dessins de ces enlumineurs populaires. Mais au lieu d'être restées un peu molles, mais d'un dessin souvent large comme les gouaches de ces enlumineurs, elles sont devenues sèches et étriquées. Ce procédé a amené, dans les derniers temps, la décadence complète de l'imagerie persane.

***

Voici que nous nous sommes livré à une longue méditation à propos de quelques images bariolées, rares témoins d'un art qui n'atteignit jamais au succès des images d'Epinal, au temps de Georgin. Pourtant ces naïfs bois persans sont chargés d'émotion et les sentiments essentiels de l'âme persane sont enfermés dans leurs traits simples. La femme qui tend son enfant au dernier imam, n'est-ce pas la Perse toute entière qui se met sous la protection de ses saints nationaux et la dame à la Rose n'est-elle pas l'Orient à la fois mystique et voluptueux, suivant l'interprétation des soufis. Un pays qui est un carrefour, où se coudoient toutes les races de l'Asie et qui accueille toutes les croyances a réussi ce miracle de faire vivre très longtemps côte à côte une religion aussi exclusive que le chiisme et le soufisme libre-penseur. Les images persanes nous ont offert des témoins de l'un et de l'autre, unis dans le culte des héros nationaux.

Dr Jean VINCHON.

LINGOTS D'ARGENT
A INSCRIPTIONS CHINOISES (1)

par M. BAUER, du *Musée de l'Ermitage*,
avec un post-scriptum de M. P. PELLIOT, membre de l'Institut.

Au temps que les grands Carolingiens créaient leur système monétaire, qui est à la base de l'organisation monétaire de toute l'Europe occidentale au Moyen-âge et qui s'est même maintenue à certains égards, en Angleterre par exemple, jusqu'à nos jours, les peuples de l'Europe septentrionale et orientale n'apprenaient que lentement à se servir de la monnaie, au sens le plus large de ce mot. La monnaie pour eux, aux IXe et Xe siècles, c'était la monnaie musulmane, qu'on transportait à travers toute la Russie jusqu'aux rives de l'Elbe et jusqu'aux écueils de la Norvège lointaine, et qu'on pesait d'ailleurs plutôt qu'on ne la comptait, comme l'attestent les nombreux fragments ainsi que les balances et poids trouvés au milieu des trésors.

Mais, à partir de la seconde moitié du Xe siècle, les approvisionnements en monnaie d'argent orientale vinrent à s'épuiser, et le nombre des monnaies occidentales — anglo-saxonnes et allemandes — s'accroît dans les trésors, en même temps que celui des monnaies coufiques diminue.

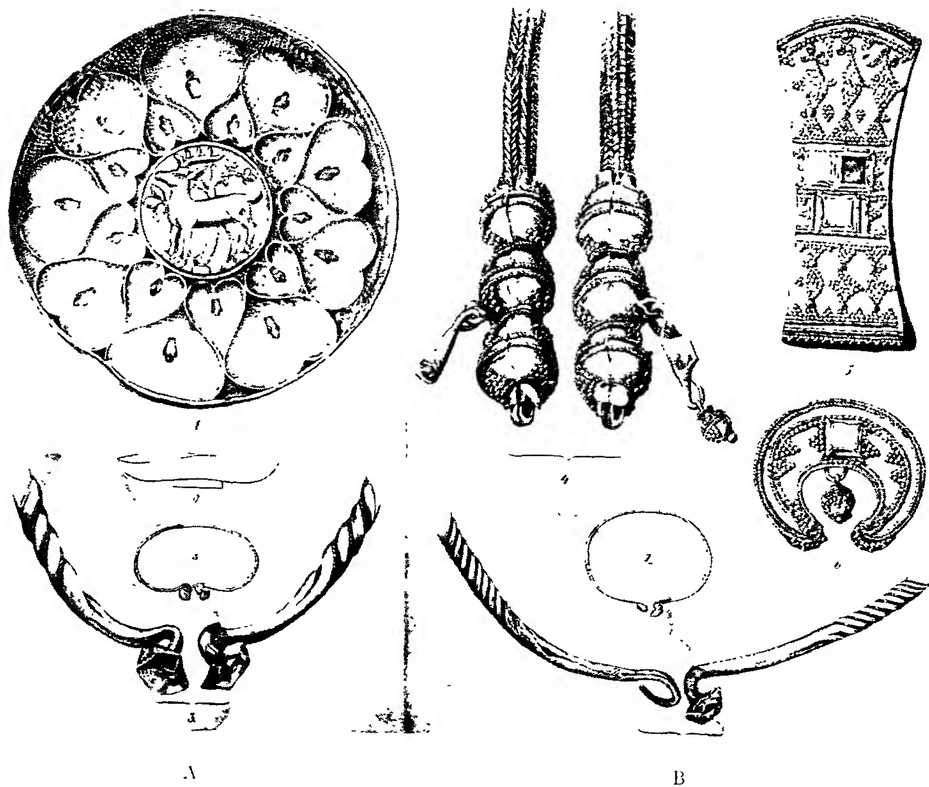
Toutefois, à côté de ces monnaies occidentales, les trésors scandinaves, prussiens, polonais et russes se composent de plus en plus souvent d'ustensiles brisés et coupés, de lingots entiers d'un poids variable et d'une forme allongée assez peu déterminée, et aussi de fragments détachés de ces lingots.

Dans ces trésors, l'argent est parfois brisé en fragments si minuscules et si irréguliers qu'il donne l'impression d'une petitesse volontaire. Dans la littérature scientifique allemande, on a, par la suite, adopté pour ces trésors le terme spécial de *Hacksilberfunde*, terme qui a passé dans l'usage scientifique polonais et scandinave.

Ernst Friedel, le premier éditeur d'un trésor de cette nature — trésor trouvé en 1894 près du moulin de Leissow, à 10 kilomètres de Francfort sur l'Oder, dans le Brandebourg (2), — a cru pouvoir formuler une hypothèse sur l'apparition de ces fragments dans l'Europe orientale. Il suppose que la coutume de se servir d'argent débité et pris au poids n'a pu venir en Europe que de la Chine, laquelle, par ses routes de caravanes, exerçait une influence

(1) Cette note a été rédigée avec la collaboration de mes collègues de l'Ermitage et de V.-M. Alexéev. *Voir* Planches III, IV, V.

(2) *Märkisches Provinzial Museum zu Berlin, Hervorragende Kunst-und Altertumsgegenstände*, 1re livr., Hacksilberfunde.



A

B



C

LINGOTS D'ARGENT A INSCRIPTIONS CHINOISES

Planche III

sur tous les pays voisins, de même que la tradition antique a influé, par l'intermédiaire de Byzance, sur l'attitude monétaire des Arabes quand ils ont créé leur système monétaire et l'ont répandu à travers toute l'Asie centrale. Friedel ne voulait d'ailleurs pas dire par là que l'argent coupé ou débité des trésors qui nous intéressent fût venu directement de Chine, fût-ce dans un seul cas (*ibidem*, p. 6). Cependant, même avant l'année 1896, où Friedel exprima l'idée que je viens d'indiquer, il y avait un tel cas, semble-t-il, déjà bien réel, et qu'est venue encore confirmer une trouvaille de 1914. Je voudrais donner aujourd'hui quelques indications sur ces deux trouvailles qui sont à peine connues hors de Russie.

En 1851, l'Institut Lazarev des Langues orientales à Moscou reçut un trésor trouvé par un paysan en labourant un champ nouveau près du village de Rojdestvenskiĭ, dans le district de Solikamsk, gouvernement de Perm. Le trésor avait été trouvé presque à fleur de terre. Avec un poids total de 2 kil. 250, il se composait des objets suivants :

1° Une assiette ou petit plat d'argent (*Pl.* III A, *n°* 1-2) ;
2° Trois anneaux tors en argent (*Pl.* III A, *n°* 3, et *Pl.* III B, *n°* 7) ;
3° Une chaîne formée de 16 fils d'argent (*Pl.* III B, *n°* 4) ;
4° Deux couronnes en forme de croissants (*Pl.* III B, *n°* 6) ;
5° Une plaque d'argent décorée (*Pl.* III B, *n°* 5) ;
6° Deux morceaux d'argent (1) (*Pl.* III C).

Les deux derniers objets doivent retenir notre attention. L'un des morceaux pesait 86 grammes, l'autre 755 grammes. On ne peut, aujourd'hui, se faire une idée un peu claire que du morceau le plus lourd, dont on ne possède malheureusement qu'un dessin, et non une reproduction faite par un procédé mécanique. Ce morceau, apparemment débité d'un morceau plus grand, a la forme d'un trapèze et, ce qui est surtout important, est couvert sur un côté « de signes d'écriture gravés profondément ». Ces signes n'ont pas été déchiffrés à l'époque, bien que le mongolisant A. V. Popov inclinât à y voir le tracé de caractères chinois.

Tout le trésor, au dire du savant suédois Aspelin (2), a été volé dès 1868, et aucun des objets qui le composaient n'a plus reparu.

Nous sommes dans une situation meilleure pour le trésor découvert à Tchigirob, car il a été sauvé pour la science. En 1914, dans un champ de labour, près du village de Tchigirob, canton de Tcherdynsk, gouvernement de Perm, un paysan trouva un trésor d'objets d'argent qui fut envoyé à la Commission Archéologique et transmis ensuite à l'Ermitage (3) où il est conservé, partie

---

(1) S. Estchevskiĭ, dans le *Permskiĭ Sbornik*,, fasc. II (1860), p. 35-40.

(2) J.-R. Aspelin, *De la civilisation préhistorique des peuples permiens*, dans *Travaux de la 3e session du Congrès international des Orientalistes*, Saint-Petersbourg, 1876, in-8, t. II, p. 412, n° 28, et aussi F.-A. Teploukhov, *Ottisk stateĭ i zametok o drevnostyakh Permskoĭ gubernii 1892-1895*, dans l'article *Drevnosti Permskoĭ Tchudi iz serebra i zolota i eë torgovye puti*, p. 15.

(3) *Dela Arkheolog. Komissii 1914 g., n° 12* (Archives), et *Otthety Komissii 1913-1915 g.* p. 215, 216 et 259, Cf. A. A. Il'in, *Topografiya kladov serebryanykh i zolotykh slitkov*, 1921 (*Trudy Numismat. Komissii Ross. Akademii Istorii material'noĭ kul'tury*), p. 40, n° 169.

dans le département des antiquités orientales, partie dans le département de numismatique et de glyptique.

Le trésor comprend :

1° Treize fragments découpés dans des ustensiles d'argent (1) ; quelques-uns portent des ornements (*Pl.* IV). Il est intéressant de noter que, sur trois fragments, l'ornement est constitué par une inscription coufique, qui, dans un des cas, donne le mot *ᶜâfiya* « santé », et le *ᶜâïn* de *ᶜâfiya* y a exactement la même forme que sur des monnaies des atabeg de l'Azerbeidjan au XIIᵉ siècle (2).

2° Un lingot plat rhomboïdal, à une extrémité écrasée (*Pl.* IV, dans le bas). Poids, 199 gr. 5 ; longueur, 0 m. 122. Des lingots similaires ont été trouvés bien des fois sur le territoire russe, le plus souvent, à vrai dire, en assez petit nombre, et toujours avec un seul bout aplati. J'incline à y voir des lingots monétaires de la Russie septentrionale, datant du XIIᵉ siècle ou peut-être des toutes premières années du XIIIᵉ.

3° Un morceau grossier débité d'un objet indéterminé, se terminant par une extrémité plus mince, élargie et plus ou moins rabattue en arrière (*Pl.* V, A et B); ce fragment me produit l'impression d'être un des bras d'une énorme croix pattée d'argent, explication sur laquelle, d'ailleurs, je n'insiste aucunement. Au revers du fragment sont deux mortaises de forme assez régulière, et dont l'une est sensiblement plus grande que l'autre. Le lingot entier pèse environ 969 grammes ; le côté large a 0 m. 122, le côté étroit 0 m. 62. Mais le plus important pour nous dans ce lingot est que la face porte une inscription chinoise gravée que le professeur V. M. Alexéev lit « Cinquante onces d'argent ».

Voilà donc deux trouvailles de lingots débités qu'on peut, je pense, appeler avec quelque certitude des *yamba* (3) chinois. Bien que dans le premier cas, une reproduction défectueuse ne permette de rien lire avec précision, peut-être ces deux trouvailles éclairent-elles et expliquent-elles dans une certaine mesure la coutume de débiter de l'argent en morceaux qui s'est pratiquée dans la plaine orientale et dans le nord de l'Europe. Toutefois, pour arriver à une certitude complète, il faut que des trouvailles soient faites dans des régions moins éloignées que celles de l'Oural, et en outre, qui ne vaillent pas seulement pour les XIIᵉ-XIIIᵉ siècles, mais aussi pour le XIᵉ.

BAUER.

Post-scriptum.

L'article de M. Bauer pose un problème important pour les relations anciennes entre l'Extrême-Orient et l'Europe orientale ; en même temps,

(1) Le 13ᵉ petit fragment a évidemment glissé des morceaux enroulés, et c'est pourquoi on ne le voit pas encore sur la photographie, faite en 1914 par la Commission archéologique.

(2) Le déchiffrement des inscriptions de l'indication concernant le *ᶜaïn* sont dus à mon collègue R.-R. Fasmer (Vasmer).

(3) Le terme *Yamba* désigne en russe les lingots d'argent actuels de 50 onces en forme de « sabots », les *silver-shoes* de la terminologie anglaise. Le mot *yamba*, par l'intermédiaire des formes d'Asie centrale *yambo*, etc., remonte au chinois *yuan-pao*, qui est le nom moderne de ces lingots. — P. Pelliot.



Planche IV

LINGOTS D'ARGENT A INSCRIPTIONS CHINOISES

il fournit à l'archéologie chinoise des données qui ne sont pas sans quelque intérêt. L'origine chinoise des deux lingots trouvés en 1851 et en 1914 n'est pas douteuse ; or, nous ne savons autant dire rien des lingots chinois avant l'époque mongole (XIIIe-XIVe siècles), et même notre connaissance des lingots de l'époque mongole était-elle jusqu'ici d'ordre purement littéraire.

Le lingot de 1851 paraît avoir porté une inscription assez longue en trois lignes, dont le morceau retrouvé ne donnait qu'une partie. Il est assez probable que le mot en bas à droite est *yin*, « argent » ; d'autre part, les deux mots de la ligne du centre sont peut-être à lire *tche-hien* « sous-préfet », expression qui, je crois bien, n'était pas en usage avant la seconde moitié du XIIe siècle; encore était-ce chez les Song du Sud, au lieu qu'un lingot chinois venu en Russie vers cette date devrait provenir des Kin qui, eux, ne paraissent pas avoir employé cette expression ; le déchiffrement est toutefois trop incertain pour baser sur lui aucune conclusion chronologique.

L'inscription du lingot trouvé en 1914 est au contraire très claire, et M. Alexéev l'a lue exactement ; le texte porte *yin wou che leang*, « cinquante onces d'argent » ; l'écriture ne fournit pas les éléments d'une datation précise. Toutefois, nous pouvons tirer de l'inscription certaines conclusions. Le lingot pèse environ 969 grammes. Cinquante onces, en valeur moderne, représenteraient 1 kil. 865, et le poids de l'once chinoise n'a pas sensiblement varié depuis le Moyen-âge. Il résulte de là que le lingot ne représente qu'environ la moitié du poids indiqué par l'inscription. La solution la plus simple est d'admettre que nous n'avons ici que la moitié du lingot primitif, autrement dit que celui-ci comportait une autre moitié symétrique à celle qui nous est parvenue. Il ne s'agit donc pas de la croix pattée mentionnée en passant par M. Bauer, et qui nécessiterait quatre segments, mais d'un lingot à deux extrémités symétriques comme c'est le cas pour les « sabots » chinois actuels. Le sens de l'inscription montre que nous avons ici la moitié du bas, et il en est de même pour le lingot de 1851 ; mais l'existence ancienne d'une moitié supérieure rend très possible que, dans les deux cas, il nous manque tout le haut de l'inscription.

Enfin, le lingot de 1914 (et d'ailleurs aussi celui de 1851 qui, lorsqu'il était complet, devait avoir la même forme et peser aussi cinquante onces), nous fait mieux comprendre le nom sous lequel ces lingots d'argent ont été autrefois connus dans le monde mongol. Le nom chinois des lingots était alors *ting*, qui n'évoque aucune image spéciale, mais les Mongols les appelaient *süka*, « hache » ; bien que ce sens spécial de « lingot » ait disparu pour *süka* dans le mongol moderne, il est attesté par les inscriptions du XIVe siècle, et d'ailleurs a subsisté tel quel en mandchou. Or, si ce nom de « hache » se justifiait mal avec les *yuan-pao* ou « sabots » d'argent qu'emploie la Chine moderne, il s'explique à merveille en jetant les yeux sur le demi-lingot que M. Bauer nous fait connaître.

P. PELLIOT.

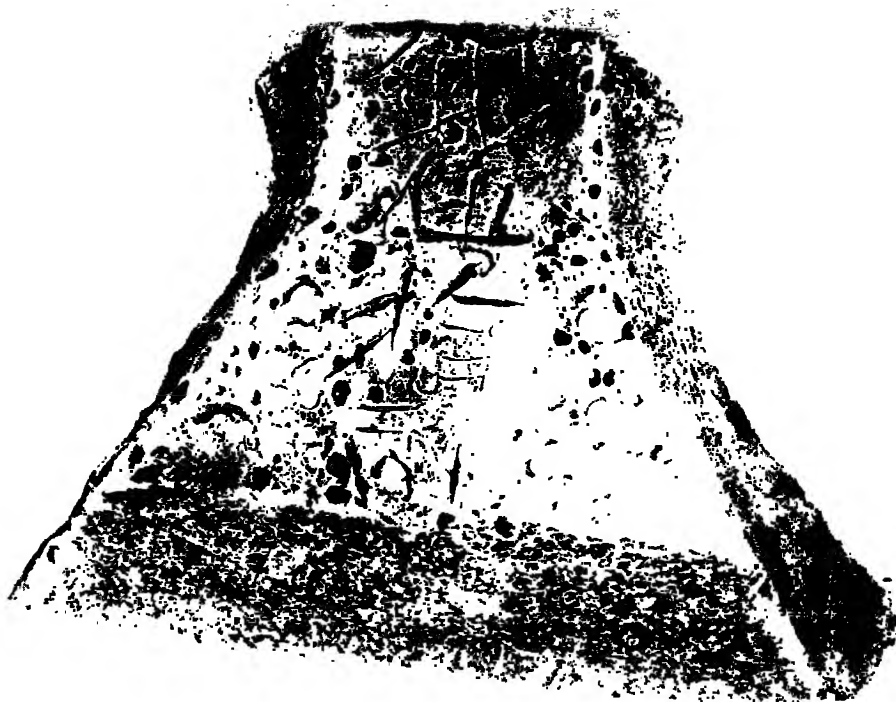
LES PEINTRES DE L'ÉCOLE KANO [1]

Au XVe siècle, le goût de la peinture des époques Song et Yuan était en pleine vogue et les grands maîtres de l'école chinoise occupaient une place importante dans le monde des beaux-arts du Japon ; à ce moment apparaissent les premiers Kano qui, aux époques postérieures, deviendront les peintres par excellence. La famille des Kano s'est épanouie surtout aux XVIIe et XVIIIe siècles, à l'époque connue dans l'histoire du Japon sous le nom de période des Tokugawa (1600-1868). Au XVe siècle, le guerrier mécène Ashikaga Yoshimasa détenait le pouvoir politique du Japon, ayant sa résidence à Kyôto où sa cour brillante réunissait tous les grands artistes de l'époque.

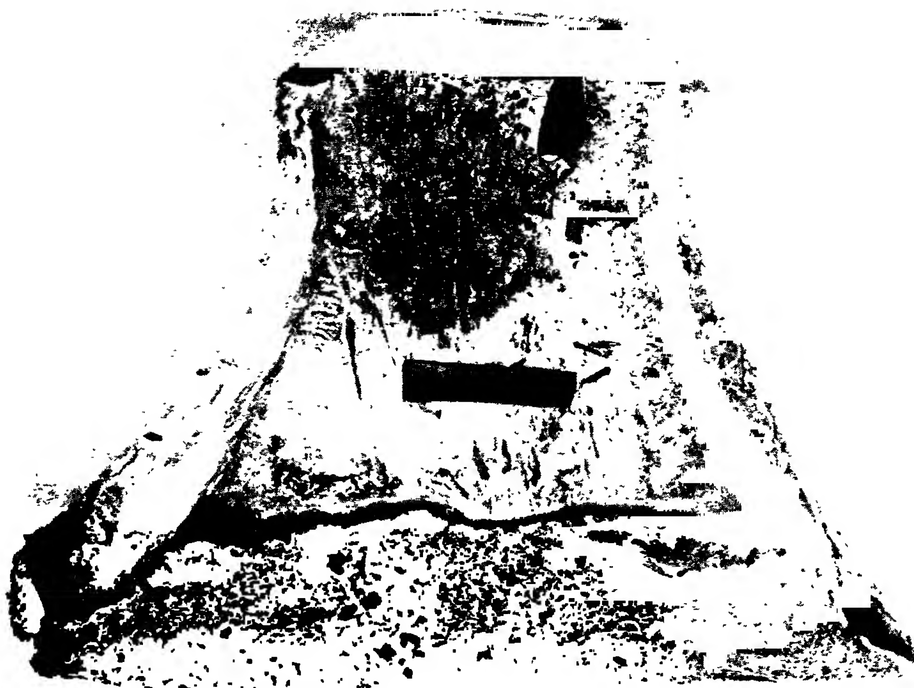
Ce fut dans la seconde moitié du XVe siècle qu'un homme modeste vint de la province d'Idzu, du village nommé Kano, qui lui servit de nom. De son prénom il s'appelait Masanobu. Ce fondateur de la grande école des Kano fut l'élève du peintre bien connu Oguri Sôtan, ainsi qu'un ami du grand artiste et prêtre bouddhiste Sesshû qui, d'ailleurs, l'introduisit auprès de la cour de Yoshimasa. Cet événement eut une grande répercussion sur le développement artistique de Masanobu, car, à cette époque, les ambassades japonaises allaient fréquemment en Chine, rapportant en masse des trésors d'art chinois à la cour de ce Yoshimasa où les connaisseurs, les critiques, et les peintres se réunissaient pour admirer et classer les nouvelles acquisitions. L'influence de Sesshû ainsi que l'ambiance de la cour d'Ashikaga firent que le goût artistique de Masanobu se dirigea vers les modèles de la peinture chinoise. Mais, à cette époque, le sentiment national japonais était déjà fortement développé et Masanobu ne pouvait plus être tributaire uniquement des grands maîtres de l'époque des Song et des Yuan. Sa personnalité cherchait à se manifester dans des formes différentes et son goût le dirigeait vers ce qu'il trouvait de mieux parmi les chefs-d'œuvre des époques précédentes. Cette tendance vers un éclectisme pictural est un fait qui se manifeste d'une manière notable chez tous les maîtres de l'école Kano. Au cours des années de la deuxième moitié du XVe siècle, Masanobu commença à occuper une place prépondérante parmi les peintres de ce qu'on appelle « l'école chinoise », car les grands maîtres de l'époque précédente étaient morts, et l'éminent Sesshû passait ses dernières années dans un temple éloigné.

Si nous analysons le style des tableaux de Masanobu, nous voyons que la ligne, qui a toujours joué un rôle important dans la peinture chinoise, accuse dans ses œuvres une forme anguleuse et rappelle, d'une certaine manière, celle

(1) *Voir* Planches VI, VII, VIII.



A



B

LINGOTS D'ARGENT A INSCRIPTIONS CHINOISES

Planche V

du grand peintre chinois Ma-Yuan. Nous constatons dans sa ligne un manque d'élégance et de souplesse, mais le traitement des ombres et des lumières, ainsi que la richesse des valeurs et des demi-teintes, manifestent un goût sûr et une grande sensibilité. Masanobu considérait comme très importante la composition et il disposait les accents sur la surface de ses tableaux avec une science profonde. De plus, ce grand maître pratiquait une technique minutieuse ; par exemple, dans un dessin d'arbre, il essaie de rendre, non pas uniquement les valeurs picturales, mais la matière même de la verdure, ce qui le sépare des peintres postérieurs de la même école qui avaient une manière plus large. Déjà les œuvres de ce premier Kano, quoique chinoises dans leur ensemble accusent un caractère japonais dans leurs détails.

Ce peintre éminent avait un fils qui fut le fondateur spirituel de l'école que nous analysons : il s'appelait Motonobu et naquit en 1746. Il donna le grand élan à cette école. Son amour pour la peinture se manifesta dès sa jeunesse et, grâce aux relations de son père, il put avoir des modèles excellents qui lui permirent de développer son talent. A quarante ans, il fut nommé peintre de la cour d'Ashikaga Yoshimasa auprès duquel il resta jusqu'à la mort de ce seigneur (1490). Il passa ensuite au service du Shôgun Yoshizumi qui mourut en 1511. Après la mort de ce mécène, Motonobu, déjà âgé, partit en voyage à travers le Japon pour regarder les beaux sites. Partout où il s'arrêtait il faisait des croquis, ce qui enrichit beaucoup son art de paysagiste. S'il connaissait les œuvres des grands maîtres de la Chine, il n'oubliait pas la peinture nationale, et il étudia avec zèle les tableaux des peintres de la famille Fujiwara et de Tosa.

Le talent de Motonobu se manifestait dans tous les genres de peinture. C'était un paysagiste pour qui non seulement les chefs-d'œuvre des maîtres précédents, mais aussi leur conception du monde ne sont pas restés sans exercer une influence profonde sur toute sa personnalité.

Dans les tableaux que Motonobu a exécutés dans sa jeunesse, on voit qu'il est encore tributaire des peintres précédents. Il n'a pas encore acquis cette liberté de choix, grâce à laquelle les peintres d'Extrême-Orient représentent uniquement ceux des objets qui sont indispensables pour la compréhension de l'ensemble, et laissent de côté les détails qui n'ajouteraient rien à la signification de l'œuvre. On retrouve là l'influence de la secte contemplative Zen, dont il ne faut pas perdre de vue le rôle important dans l'art pictural du Japon. Elle se révèle dans le tableau que Motonobu peignit probablement pour son maître de contemplation, le moine Daikyû Kokushi. C'est un des quatre tableaux (1) qui représentent les huit paysages autour du lac Tong-Ting, sujets maintes fois traités par les peintres chinois et japonais. Le tableau de Motonobu réunit deux sujets ensemble : celui de la *Pluie pendant la nuit près des rivières Siao et Siang* et celui du *Soir par un temps de neige.*

---

(1) Cf. le Recueil des Œuvres de Kano Motonobu (*Motonobu Gwashû*).

Cette œuvre est intéressante au point de vue pictural ainsi qu'au point de vue des influences des idées de la secte Zen. Exécuté à l'encre de Chine, ce paysage nous révèle d'une manière très nette les grandes qualités du fondateur du style des Kano. Le peintre a représenté un paysage couvert de neige. C'est le soir et les montagnes lointaines se perdent dans la lumière crépusculaire. Un fort coup de vent précède la pluie tombant déjà sur une partie du paysage représenté. Le pêcheur se dépêche de regagner dans son petit canot la grande barque qui lui sert de demeure. Au premier plan, les arbres, les bambous et les roseaux plient sous la bourrasque avant-courrière de la pluie. Il est inutile de s'étendre sur le sentiment qui se dégage de cette peinture. Notons seulement que le sujet doit être considéré comme influencé par les idées de la secte Zen ; elle aimait à diriger l'attention vers les moments où un état de la nature comme le crépuscule d'hiver se change en un autre état, comme celui de la nuit d'hiver où il pleut. Les penseurs de la secte Zen considéraient que c'est dans ces diverses manifestations et changements de la nature que l'homme peut arriver à comprendre les vérités profondes. Cette œuvre est aussi très intéressante au point de vue de son exécution. Dans la technique de ces tableaux, lorsque l'encre de Chine a été mise sur la surface de la soie ou du papier, elle est absorbée de suite et il n'y a rien à corriger. Cela exige une grande maîtrise du pinceau. Les différentes valeurs de ce tableau nous révèlent avec quelle sûreté Motonobu exécuta ce paysage. La première couche d'encre de Chine, la plus légère, a laissé intactes toutes les parties qui allaient représenter la neige : par exemple celles où le peintre a réservé la neige qui couvre les roseaux et les bambous ; ensuite sont venues les autres couches aux valeurs plus sombres, et à la fin seulement une encre de Chine savoureuse et bien noire apporte les derniers accents dans l'ensemble de la peinture.

Dans les œuvres de Motonobu, nous retrouvons encore les vieilles traditions des grands maîtres comme Sesshû, Soami, et autres. Ces traditions se révèlent dans la manière de peindre les arbres, de traiter les roches, de mettre un accent dans le bas du tableau ; tout cela nous le trouvons déjà dans la peinture des monochromes des époques précédentes, mais chez Motonobu nous pouvons remarquer aussi une nouvelle tendance : la ligne du contour, par exemple celle des rochers, adoucie par le dessin de la végétation que le peintre a trouvé nécessaire d'y mettre.[1]

Les rochers, les arbres, en particulier les pins qui ont dans les tableaux de Motonobu une grande richesse de forme, sont toujours exécutés avec une rare maîtrise. Il est intéressant de noter de quelle manière ce peintre traitait l'eau, surtout dans les tableaux où il a représenté des cascades. Il donnait une forme caractéristique à l'eau qui se brise en formant des embruns. La manière qu'avait Motonobu de dessiner les gouttes d'eau, de styliser leurs formes, nous trouverons cela chez tous les grands maîtres postérieurs et même chez les maîtres de l'estampe japonaise, comme dans *La Grande Vague* de Hokusai.

Le sujet de la peinture exerçait toujours une influence notable sur toute l'exécution du tableau, en modifiant la technique, en lui donnant un style



Le philosophe chinois Lié-tzeu par Kano Motonobu.

Collection M. Takata Tôkyo

Planche VI

particulier. Les tableaux de genre sont différents de ceux qui représentent des paysages. Motonobu était connu aussi pour les tableaux où il a représenté divers personnages.

Dans les tableaux de genre, chaque personne représentée avait son style et un Bouddha se peignait autrement que Confucius. De plus, la manière de peindre les visages n'est pas celle de peindre les robes. Le traitement du visage est minutieux, avec beaucoup de finesse, mais les vêtements sont tracés avec un sentiment décoratif qui donne une grande liberté au mouvement du pinceau.

Ce rythme des lignes du vêtement devient souvent très expressif et donne au tableau une note spéciale : tel le tableau représentant le personnage légendaire de Lie-Tze qui, dit-on, savait dominer les vents et se faire transporter par les nuages. Le souci de Motonobu était de bien rendre cette essence du vent, laquelle s'associe toujours avec la personne de Lie-Tze. Tout est traité de manière à faire ressortir l'effet de la brise. Les manches du vêtement de Lie-Tze flottent au vent ainsi que les rubans de son chapeau, les herbes et les roseaux s'inclinent dans la même direction. Pour rendre le mouvement du vent, le déplacement de l'air, Motonobu employa certains rehauts à l'encre de Chine qui donnent à toute l'œuvre un rythme saccadé. Le vêtement est exécuté avec une grande verve et beaucoup de sûreté.

Motonobu a exécuté aussi des rouleaux à sujets historiques et bouddhiques où il suivait les canons de l'école Tosa. Le père de Motonobu — Kano Masanobu — était un ami de Tosa Mitsunobu, lequel se trouvait aussi à la cour des Shôguns Ashikaga. Mitsunobu avait une fille, Mitsuhisa, qui devint la femme de Motonobu. Elle était élève de son père Mitsunobu et elle a produit des peintures dans le style des Yamato-e. Cette alliance matrimoniale et l'amitié qui unissait le père et le beau-père de Motonobu ne restèrent pas sans exercer une influence effective sur le second Kano.

Le rouleau enluminé du temple Seiryôji exécuté par Motonobu dans le style de l'école Tosa est un bon exemple de la capacité de ce grand maître de peindre dans des styles différents.

Tous ces différents styles employés par le second Kano ont influencé ses élèves et la tendance de cette école se dirigea vers la formation d'un ensemble au caractère éclectique.

Motonobu avait un frère qui s'appelait Yukinobu. Il vécut de 1513 à 1575. Il est connu surtout pour sa peinture de genre. Peut-être, en le comparant à son frère Motonobu, trouverons-nous moins de sûreté dans les traits de son pinceau, moins de puissance dans la composition. Mais c'est toujours un grand maître qui a toutes les qualités de cette première période de l'école Kano. Parmi les œuvres de ce peintre, nous avons un tableau représentant un Hotei, connu aussi sous son nom chinois de Poutai, ou, comme on l'appelle aussi par erreur, Poussa. M. Pelliot, dans ses conférences de 1925 au Collège de France, consacra quelques mots à cette personnalité ventrue : Hotei, tel qu'il est représenté dans l'art, disait-il, est l'aboutissement de la statue d'un dieu de la

richesse, elle-même inspirée d'une statue de Jupiter. Ce personnage, très populaire en Chine et au Japon, est représenté par Yukinobu avec beaucoup de goût et de talent. Le principe d'une technique différente pour le visage et pour les vêtements est strictement observé. L'expression du contentement est très bien rendue par tous les traits du visage souriant et le regard des petits yeux laisse percer un grand sentiment d'humanité. Les lignes du vêtement et du sac sont bien rythmées et révèlent le talent de Yukinobu. Mais ce même artiste traite d'une manière différente le sujet de la récolte automnale. Ce n'est plus la même manière large et libre que nous voyons dans le « Hotei » ; au contraire les personnages, les objets, la maison, tout est traité d'une manière minutieuse, d'ailleurs sans aucun académisme jusqu'à présent.

***

Au cours des années suivantes, l'école Kano subit des modifications. L'ambiance se transformait ; un autre sentiment de la vie se faisait jour à Kyôto et d'autres problèmes s'imposaient aux maîtres de cette école. En 1467 éclata une guerre civile qui dépossédait le Maire du Palais de la famille Ashikaga. Les seigneurs provinciaux arrivèrent à réunir de vastes territoires sous leur tutelle et s'efforcèrent d'affaiblir le pouvoir central. Vers cette époque aussi le goût de la bonne société cherchait quelque chose d'autre que les objets d'art chinois, que la peinture à la manière des Song ; l'âme nationale japonaise s'éveillait et cherchait pour s'exprimer des formes nouvelles. Ce désir d'une forme nouvelle contribua beaucoup au succès que rencontra, au début, le catholicisme au Japon. A cette époque aussi le seigneur Oda Nobunaga, vaiqueur dans le nord du Japon où il avait pris les deux provinces de Suruga et d'Owari, s'avança vers le sud en infligeant des défaites sérieuses aux féodaux qui se trouvaient sur son chemin. Nobunaga était alors à Gifu, à une journée de marche de Kyôto, lorsque l'Empereur et Ashikaga Yoshiaki qui avaient dû quitter la capitale par suite des révoltes, s'adressèrent à lui en le priant de rétablir l'ordre et la paix. Il entra dans Kyôto en vainqueur après avoir infligé des pertes sérieuses aux moines belliqueux du Mont Hiei. L'attitude d'Oda inspira des soupçons à Ashikaga Yoshiaki qui aurait voulu se débarrasser de ce trop puissant seigneur. Oda Nobunaga, devinant le complot, chassa le Shôgun Ashikaga Yoshiaki de Kyôto, abolit en 1573 le pouvoir de cette famille, prit la direction du Japon et rétablit la paix. Pendant l'époque des troubles et des guerres civiles, la tradition de la famille Kano était maintenue par le second fils de Motonobu, Hideyori et par le troisième Kano Naonobu, connu aussi sous son pseudonyme de Shôei, ainsi que par l'élève de Motonobu, Kano Gyokuraku.

Kano Hideyori, appelé souvent par erreur Sueyori, était le second fils du grand Motonobu auquel il ressemblait dans sa manière de peindre. Ses œuvres sont particulièrement remarquables par l'emploi du pinceau, ce qui est extrê-

mement apprécié des Japonais. Hideyori révèle un grand tempérament artistique. Le dessin des branches de pin ou des rochers est toujours exécuté avec beaucoup de verve. Ses œuvres montrent aussi un grand goût de la composition dans la distribution des valeurs de l'encre de Chine. De nombreux détails nous montrent l'influence notable de la calligraphie sur le pinceau de Hideyori.

Le troisième fils de Motonobu, Kano Naonobu (1518-1592) est connu aussi sous le pseudonyme de Shôei. Ce peintre avait moins de talent que son père. Sa manière était moins puissante, la ligne est dépourvue du grand mouvement des maîtres précédents et ne dégage plus cette infaillibilité si caractéristique des artistes de l'époque Ashikaga. Déjà chez Naonobu se manifestent les tendances décoratives des Kano postérieurs. Au Palais détaché de Nijô, ce maître a peint sur une porte en coulisse, en utilisant un fond doré, des arbres de cerisiers en fleurs, des collines vertes et un cours d'eau bleu foncé. Les couleurs sont très vives et leur gamme se base sur l'or du fond. Ces tendances décoratives sont dues à l'influence de la matière, laquelle n'était autre que les panneaux de bois des palais impériaux ou seigneuriaux.

A la même époque appartient Kano Gyokuraku, élève de Motonobu. Il travaillait docilement dans la manière de son maître, et n'apposait que très rarement sur ses tableaux son cachet et son nom; aussi beaucoup de ses œuvres ont-elles été attribuées à Kano Motonobu. Chez Gyokuraku, la composition est souvent surchargée de roches et d'arbres. L'artiste ignorait l'art de l'élimination qui avait donné un charme si particulier aux tableaux de l'école dite chinoise.

***

C'est avec ces maîtres que finit la première période de l'école Kano. Influencés par l'ambiance de leur époque, les élèves de Naonobu ont modifié le style de cette école. En 1582, Oda Nobunaga fut assassiné par un de ses vassaux. Hideyoshi, général puissant, se trouvait alors dans le sud du Japon où il menait une campagne contre le seigneur Mori. Apprenant la mort tragique de son chef, Hideyoshi conclut la paix avec Mori et se dirigea vers Kyôto où il devint maître de la situation en infligeant une sérieuse défaite aux autres prétendants du pouvoir. Hideyoshi, homme de basse extraction, était un grand politicien, mais n'avait aucun goût pour les tendances raffinées de l'art chinois. Son intérêt artistique se dirigea vers la construction des palais sompteux de Kyôto, Osaka et Momoyama. Sa politique extérieure le poussa vers une guerre contre la Corée et la Chine : le succès de quelques batailles n'eut cependant pas de résultat politique avantageux. La campagne de Corée menée par Hideyoshi permit aux seigneurs japonais d'enrichir leurs collections des chefs-d'œuvre de la peinture des Ming, et cet art exerça une influence notable sur les artistes japonais.

Les panneaux des somptueux palais de Hideyoshi ont facilité à Kano Eitoku (1543-1590), fils de Naonobu, la création du grand style décoratif de sa famille. Eitoku a exécuté sur les murs et sur les portes des salles de réception des paysages, des arbres, des fleurs, des animaux et des personnages, ces derniers

souvent d'une très grande dimension. Il traçait des lignes vigoureuses, imitant son grand-père, Motonobu, mais alors que ce dernier exécutait des tableaux de dimensions moyennes, Eitoku traçait ses lignes sur de grands panneaux où elles prenaient un caractère puissant et hardi.

Le paysage était apprécié dans la peinture d'Extrême-Orient pour les sentiments qu'il dégage, pour la possibilité qu'il donne au peintre d'exprimer les divers états de son âme. Pour Eitoku, le paysage n'est plus un moyen de révéler son « moi », de manifester ses conceptions philosophiques, c'est uniquement un dessin, un ornement destiné à embellir une surface murale. Il représente des pins énormes aux branches tordues couvrant toute la surface du mur. Mais cette nature n'inspire à l'artiste aucun sentiment ; il utilise ses formes uniquement comme moyen décoratif. Eitoku est un grand coloriste. Il se servait pour ses panneaux d'un fond doré qu'il préparait en collant des petits morceaux de feuille d'or l'un à côté de l'autre. Pour ses panneaux, il employait de préférence des couleurs chargées, ce qui donnait à sa peinture quelque ressemblance avec les tableaux à l'huile. La majorité des panneaux exécutés par Eitoku ont péri dans les flammes lors de la destruction des palais de Hideyoshi par ses ennemis, mais le temple de Hongwanji nous a conservé quelques chefs-d'œuvre de cet art décoratif.

Dans les tableaux qui nous sont parvenus, Eitoku reste fidèle aux vieilles traditions de Motonobu ; bien plus, sa source d'inspiration remonte jusqu'à Geiami et Sôami. Les lignes de ses paysages sont tracées avec beaucoup de goût et manifestent le désir de l'artiste de rester dans le cadre de l'ancienne manière. Nous trouvons les montagnes stylisées à la manière chinoise, des temples, des ponts, des bateaux sur l'eau et des personnages.

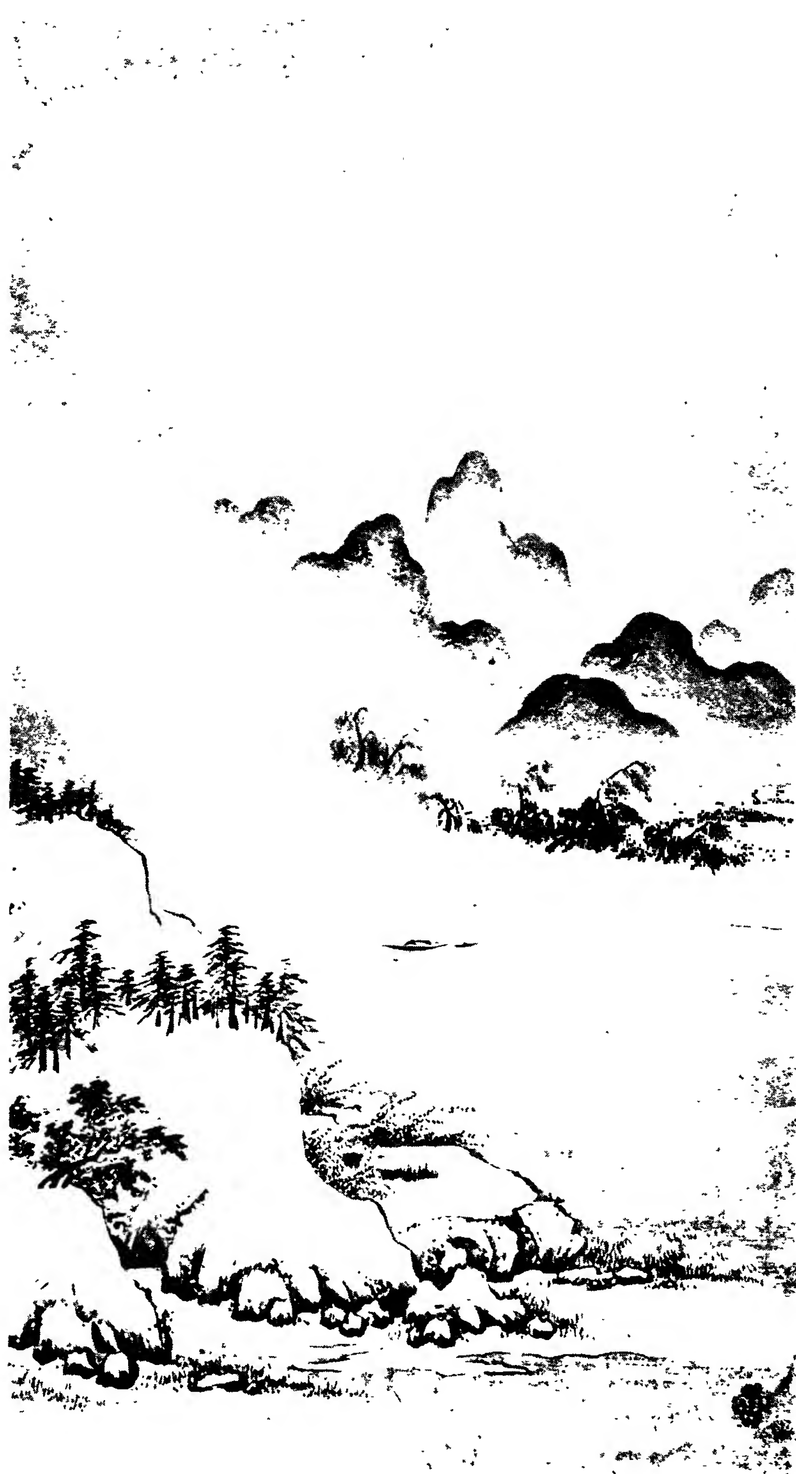
Parmi les élèves de Eitoku il faut noter Kano Sanraku qui fit ses études chez les Tosa et chez Kano Eitoku. Ce peintre continue les tendances décoratives de son maître, mais il est moins puissant et dans le traitement des détails il révèle les influences de l'école Tosa. Il est surtout peintre, et les décorations murales l'intéressent moins. Sur un paravent (1) Sanraku a représenté un vautour attaquant un animal ; l'oiseau et sa proie sont exécutés avec amour et minutie. C'est une œuvre qui accuse nettement la différence entre le talent du maître Kano Eitoku et les capacités de l'élève Kano Sanraku.

Dans l'exécution des scènes historiques Sanraku révélait une grande puissance et une ingéniosité infatigable ; il possédait le don de la composition et savait grouper des grandes masses de personnes sur un fond architectural.

***

Une nouvelle guerre civile interrompit encore l'activité artistique de la famille Kano que les années postérieures nous montreront notablement transformée.

(1) *Shimbitaikan* vol. XIII.



Collection M. K. [illegible] (Kyoto)

L'hiver par Kano Motonobu
(Recueil des chefs-d'œuvre de Motonobu — *Motonobu Gwa-Shu*)

En 1598 mourut Hideyoshi, le grand protecteur de Kano; il laissait un fils mineur, Hideyori, sous la tutelle de deux seigneurs dont l'un était le très célèbre Tokugawa Ieyasu, seigneur féodal du Nord habitant Edo. Bientôt l'autre tuteur mourut et Ieyasu resta seul. Les seigneurs des provinces méridionales regardaient d'un œil soucieux Ieyasu, qui détenait en fait le pouvoir politique. Il prévint leur complot en dirigeant son armée contre eux et en leur infligeant une sérieuse défaite en 1600 dans la plaine de Sekigahara. Ensuite Ieyasu mena une campagne contre Hideyori, qui s'enferma dans son château à Osaka. Le château fut pris d'assaut par les troupes de Tokugawa et Hideyori, ne voulant pas se rendre, incendia son palais et périt dans les flammes avec toutes ses richesses. Tokugawa Ieyasu devenait le maître de tout le Japon, et sa famille continua à gouverner jusqu'en 1868, date où le pouvoir impérial fut restauré avec le concours des seigneurs méridionaux.

Les Tokugawa donnèrent au Japon une nouvelle législation, ils établirent l'organisation sociale, ils commencèrent à réimprimer les livres rares et les savants confucianistes jouèrent un rôle important dans la vie politique et intellectuelle du pays. L'accès en était interdit aux Européens sauf à Nagasaki où tout le commerce se faisait par les Hollandais et les Chinois.

La famille Kano devint la famille artistique par excellence pendant l'époque des Tokugawa. Nous avons vu qu'à la cour de Hideyoshi travaillait le peintre Kano Eitoku et plus tard son élève Kano Sanraku. Eitoku eut un fils, Takanobu, peintre peu doué, et mort assez jeune : cet artiste avait eu trois fils dont l'aîné portait le nom de Morinobu et devint le Kano connu sous le pseudonyme de Tan-yû. Les deux autres fils étaient Naonobu et Yasunobu. Tan-yû naquit à Kyôto en 1602 et perdit son père en bas âge. Les trois enfants de Takanobu furent confiés à Kano Koï, qui était non seulement un peintre remarquable mais aussi un homme bon et vénéré dans sa famille. Il sut donner une éducation parfaite aux trois fils de Takanobu et en faire des peintres de premier ordre. Kano Koï était un artiste de valeur, il travaillait sous l'influence des maîtres chinois de l'époque des Song et était un grand admirateur de l'art de Sesshû. Dans le palais de Nagoya il y a un panneau représentant un paysage d'hiver exécuté par Koï. Cette peinture frappe le spectateur par le sentiment de sérénité et de douceur. Les montagnes couvertes de neige ne sont plus ces pics et ces roches que nous voyons toujours sur les paysages chinois, mais des montagnes aux formes harmonieuses comme on les voit au Japon. Ce paysage bien que chinois est fortement japonisé. Cet art de Kano Koï a contribué beaucoup à la formation du goût artistique des trois Kano.

Kano Tan-yû était encore tout jeune lorsque par un ordre shôgunal il fut appelé à Edo pour décorer les murs du Palais du Shôgun. Tan-yû profita de sa connaissance des chefs-d'œuvre d'Eitoku pour s'inspirer de leur style. Le Shôgun fut fort content du travail exécuté par Tan-yû et lui confia la peinture murale des sépultures shôgunales à Nikkô et dans les temples du parc Shiba ; Tan-yû reçut une dignité à la cour shôgunale et fut gratifié d'une maison à

Edo, non loin du pont Kajibashi, d'où le nom de son école : les Kano de Kajibashi. Ensuite l'Empereur du Japon invita Tan-yû à venir à Kyôto pour orner les murs de la salle d'audience. Tan-yû représenta les sages chinois ; cette œuvre a péri au cours d'un incendie au Palais. Il exécuta également le portrait de l'Empereur qui lui donna un précieux cachet. En 1664 le Shôgun lui décerna une notable ration de riz, ce qui permit à Tan-yû de vivre comme un seigneur. Il mourut en 1674 à l'âge de soixante-douze ans.

Une grande quantité d'œuvres de Tan-yû ont péri pendant les fréquents incendies, néanmoins un assez grand nombre d'œuvres de ce grand maître ont été conservées jusqu'à nos jours. Dans les salles d'attente du temple Hongwanji à Kyôto il existe une peinture remarquable de Tan-yû : «l'Audience à la cour d'un Empereur chinois de l'époque des T'ang».

Dans le temple Nanzenji à Kyôto il y a un paravent de Tan-yû représentant un tigre dans un bois de bambous. Ce paravent révèle très nettement la tradition du goût décoratif des Kano. Sur un fond doré l'artiste a groupé des troncs verts de bambous avec quelques feuilles dans le haut du paravent, la partie basse du côté droit est recouverte par des roches, sur le côté gauche un tigre stylisé est peint dans des tonalités brunes, ce qui fait avec le fond doré et les bambous verts un ensemble très harmonieux.

Les paysages exécutés par Tan-yû sont très connus et lors de l'exposition d'art japonais à Paris en 1922 nous avons vu des kakemonos où les valeurs de l'encre de Chine étaient bien choisies et le sentiment de la nature rendu avec beaucoup de finesse.

Ce talent de mettre en valeur les qualités de l'encre de Chine se goûte aussi dans des œuvres de Tan-yû qui ne sont pas des kakemonos. Sur le paravent appartenant à M. Y. Iwasaki, le peintre a dessiné des oiseaux de mer survolant les vagues. Au milieu, deux rochers, l'un couvert de pins et sur l'autre deux oiseaux assis côte à côte. Les valeurs de l'encre de Chine, échelonnées du gris clair au noir saturé, sont d'une grande richesse. Les vagues, sujet toujours attirant pour les artistes japonais, sont dessinées avec beaucoup de tempérament ; on dirait que l'élément de l'eau est considéré comme un être vivant, qui par ses vagues comme par des griffes veut s'emparer des oiseaux qui le survolent.

Tan-Yû était aussi connu pour ses peintures bouddhiques. Un exemple assez curieux nous en est donné dans la représentation du Bodhisattva Mañjuçrî (1) qui était très vénéré en Chine et au Japon. Ce tableau légèrement coloré représente le Bodhisattva debout, tenant dans sa main droite un rouleau d'écritures. Le traitement des plis du vêtement et les rehauts sont typiques pour les tableaux bouddhiques de la Chine et du Japon. Notons une particularité iconographique : le vêtement du Bodhisattva est fait d'une corde ; les critiques japonais disent que l'idée de vêtir cette divinité avec un vêtement en corde provient du fait que Mañjuçrî est souvent représenté assis sur une natte tressée de corde.

(1) *Shimbitaikan*, vol. XIII.

Comme tous les Kano, Tan-yû a exécuté aussi des rouleaux dans le style des Yamato-e. En 1636, lorsque Tan-yû avait trente quatre-ans, le shôgun Tokugawa Iemitsu lui donna l'ordre de faire une peinture représentant la vie de Tokugawa Ieyasu, à qui sa famille fit édifier un temple à Nikkô. Dans ce rouleau enluminé (1) Tan-yû représenta toute la vie de Ieyasu depuis sa jeunesse jusqu'aux événements survenus après sa mort : la construction de sa sépulture et du temple. Toutes les scènes sont peintes conformément aux traditions de l'école Yamato-e, avec une grande richesse de couleur.

Les œuvres de Tan-yû indiquent que dans le début de sa carrière il était sous l'influence de son maître Kano Koï, les œuvres du palais de Nagoya attestent l'affinité de style de ces deux grands artistes. Tan-yû possédait le don de l'élimination, il savait laisser des surfaces de soie ou de papier non peintes dans ses paysages et ses tableaux de genre, en faisant valoir la matière de la surface sur laquelle il peignait. A l'âge de quarante ans, sous l'influence des œuvres de Sesshû et du peintre Chinois Mou-ki, il abandonna le style de son maître Kano Koï et créa un style personnel dans les tons noirs de l'encre de Chine.

A partir de sa soixantième année, Tan-yû mit à côté de sa signature les caractères chinois signifiant : exécuté à l'âge de... Ses dernières œuvres sont très belles, aucun détail inutile ne dérange l'ensemble de leur composition.

Il faut constater que Kano Tan-yû fut un des plus grands maîtres de sa famille. Pendant des années, il a étudié les œuvres des peintres des époques précédentes et a cherché à créer un style personnel. Il a essayé de dominer les principes de la peinture chinoise et d'arriver à exprimer son âme nationale par les formes devenues, au cours de longues années, familières à tous les Japonais.

Ce ne sont pas les peintures chinoises qui ont exercé une influence directe sur Kano Tan-yû ; ce maître a étudié surtout les grands peintres japonais comme Sesshû et Kano Motonobu. Au point de vue de l'ensemble de la composition, Tan-yû manifeste nettement les influences de Yamato-e : la manière de placer les personnages, la répartition des différents objets sur la surface du tableau révèlent visiblement les habitudes des artistes de l'école Tosa. Il était très rare de voir les maîtres japonais de l'ancienne école chinoise exécuter des paysages de leur pays natal, tandis que Tan-yû a peint plusieurs tableaux où il a représenté les beaux sites du Japon.

L'organisation sociale du gouvernement des Tokugawa exerçait son influence sur les esprits des sujets japonais et l'autorité d'un chef n'avait pas de limite. Tan-yû, enfant de son siècle, exigea dans son école une obéissance complète et ne toléra aucune indépendance chez ses élèves. Pour cette raison un peintre doué, Kusumi Morikage, fut chassé par Tan-yû de son école.

Le professeur S. Fujioka (2) considère que la peinture des Kano à l'époque des Tokugawa alla vers la décadence par suite de deux causes. Premièrement,

---

(1) *Shimbitaikan*, vol. VIII.

(2) S. Fujioka : *Kinsei Kwaigwashi*, page 24.

des grands maîtres comme Tan-yû avaient représenté sur leurs tableaux des personnages chinois, des savants, des philosophes, des ermites, mais à cette époque l'intérêt spirituel envers les grands hommes de la Chine n'existait plus et les peintres japonais ne pouvaient plus traiter ces sujets avec l'intérêt et l'amour qui auraient contribué à créer des œuvres belles et vivantes ; deuxièmement, au cours des années les couleurs très vives et saturées ont perdu leur fraîcheur pour devenir ternes.

L'époque des Tokugawa a exercé aussi une influence notable sur les sujets de la peinture. Dans l'antiquité, c'est le bouddhisme qui était le grand inspirateur de tous les beaux-arts, pendant les époques suivantes il continua d'exercer son influence esthétique, et aux XIIIe et XIVe siècles beaucoup d'éminents paysagistes étaient des moines. A l'époque des Tokugawa, toute la vie intellectuelle et artistique était sous le contrôle des confucianistes qui voyaient surtout le rôle didactique des beaux-arts et considéraient que les sujets principaux de l'art pictural devaient être des personnages chinois ou des scènes d'agriculture.

En ce qui concerne le coloris, après l'époque des monochromes, les artistes japonais se dirigèrent vers le polychrome et pendant le shôgun Hideyoshi (1536-1598), la grande vogue était au panneau exécuté dans un style très décoratif et aux couleurs puissantes. Ce penchant vers un vif coloris existait encore à l'époque de Tan-yû, mais déjà à la fin du XVIIe siècle, nous remarquons dans le goût artistique de la noblesse un retour vers les monochromes. La bourgeoisie de l'époque Genroku, c'est-à-dire de la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle, commença à jouer un rôle important à cause des capitaux qu'elle était arrivée à accumuler au cours des années précédentes. Cette bourgeoisie avait du goût pour une peinture polychrome et pour les arts décoratifs. Les peintres de l'époque Genroku ont exécuté des œuvres d'un coloris somptueux et les artisans créèrent un style raffiné où les métaux précieux et la nacre servaient à rehausser les objets en laque et en bois précieux. En dehors de ce grand mouvement dans l'élite aristocratique, se formait une autre tendance ; on revint vers les lavis à l'encre de Chine, la peinture monochrome fut de nouveau appréciée et recherchée des connaisseurs.

Le frère de Tan-yû, Kano Naonobu (1607-1650), fut nommé chef de la direction des beaux-arts à la cour du Shôgun. C'était un peintre de grand talent, également élève de Kano Koï. Ses peintures sont d'une noble facture, leur technique est minutieuse.

Le troisième frère de Tan-yû, Kano Yasunobu (1614-1686), eut moins de succès que ses deux aînés ; ses œuvres sont moins estimées, elles manquent d'originalité et manifestent la dépendance de cet artiste envers son maître Kano Koï. Il est important à un autre point de vue ; c'était un grand connaisseur et un critique expérimenté pour les questions de la peinture de l'Extrême-Orient. Il installa sa demeure non loin d'un pont appelé Nakabashi, ce qui valut le nom de Kano de Nakabashi à toute sa famille. Cette branche de la





Selected Relics of Japanese Art, vol. II

Tigre dans les bambous ; panneaux de *Shoji*, par Kano Tan-Yû, au temple Nan-zen-ji (Kyôto)

famille Kano garda la tradition et continua de s'occuper des questions d'art; parmi les descendants et les élèves de Yasunobu on trouve beaucoup de critiques d'art éminents.

Les autres Kano considéraient également que pour un peintre, en dehors des connaissances de son métier, il faut avoir beaucoup lu et une culture générale très développée. A la fin du XVIIe siècle, le fils de Naonobu, Kano Tsunenobu, était le peintre représentatif de cette famille. Il naquit à Kyôto en 1636 et mourut en 1713. Il commença à travailler la peinture sous la direction de son père, mais la mort de celui-ci le priva de la direction paternelle et il entra à l'école de Tan-yû où il fut parmi les meilleurs élèves. En 1704, Tsunenobu était invité par l'Empereur à peindre des panneaux dans le palais qu'on venait de reconstruire après un incendie. Les peintures de Tsunenobu étaient très appréciées de ses contemporains. Le goût raffiné de la fin du XVIIe siècle a exercé son influence sur l'art de ce peintre. La manière de tracer les lignes est d'une grande finesse, le traitement des montagnes, des arbres, des personnages révèle une grande subtilité d'esprit.

La puissance du pinceau d'un Tan-yû a disparu, mais une grande certitude est restée et les compositions d'ensemble nous attestent que Tsunenobu fut un grand artiste.

La fin du XVIIe siècle est connue au Japon sous le nom de période Genroku, époque où la vie s'épanouit dans des formes brillantes mais où une partie de la noblesse ne voulut pas suivre ce mouvement et conserva les vieilles traditions. Ainsi fit la famille Kano.

Les enfants de Tan-yû et ceux de Tsunenobu formèrent de nouvelles écoles de Kano sans toutefois enrichir la peinture de chefs-d'œuvre. C'est seulement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle que nous assistons à une reprise de vie dans cette école tombée dans le poncif.

Kano Eisen fait un effort pour faire revivre les vieilles traditions de ses ancêtres. Il étudie les chefs-d'œuvre de Motonobu, mais ce retour vers les anciens maîtres ne réussit pas à donner un nouvel essor à l'école des Kano.

Grâce à des intérêts d'ordre archéologique et historique, un des Kano, Isen (mort en 1828) a formé une belle collection de copies des anciens chefs-d'œuvre, copies qui nous sont parvenues tandis que les originaux ont été perdus au cours des années.

Au XIXe siècle, l'école Kano était prospère, soutenue par la famille du Shôgun. Beaucoup de peintres sortant de l'école Kano recevaient le droit de porter son nom, sans cependant être au service du Shôgun, c'est pour cette raison qu'on les appelait aussi les Machikano — les Kano de la ville. A Kyôto, la situation des Kano était très difficile. Les quelques peintres de cette école menaient une existence précaire et, sous l'influence des autres chapelles artistiques, ils en arrivèrent à modifier leur style. Ainsi fit le fils du grand Sanraku

— Kano Sansetsu (1589-1651). Les lignes de ce peintre n'ont plus ce caractère qui accuse une ressemblance manifeste avec la calligraphie : elles sont plus rondes. Sansetsu cherche à représenter l'effet plastique des objets peints. Dans ses œuvres : les rochers, les arbres, l'eau, tout est traité avec des lignes arrondies. Les oiseaux ne sont pas représentés à la manière des maîtres de la peinture chinoise. Ce côté japonais de Sansetsu apparaît très nettement dans la peinture du paysage. L'ensemble est bien d'un maître de l'école Kano, mais beaucoup de détails nous révèlent des modifications importantes. Sansetsu représente, en suivant la tradition, un paysage montagneux, mais les montagnes sont dépourvues de puissance, les lignes verticales n'ont plus la même force, car une quantité notable de roches, par leurs lignes horizontales, s'entrecroisent avec celles qui sont tracées de haut en bas et en arrêtent les mouvements.

Cette influence des différentes écoles sur la peinture des Kano se révèle aussi chez le peintre d'Edo, Kano Eino, connu surtout en tant qu'auteur de le première histoire de la peinture au Japon.

L'école Kano a eu encore beaucoup de bons peintres et le dernier de cette école illustre fut le grand Kano Hôgai mort en 1888. Mais ils n'ont pas dépassé les grands maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle. L'école Kano nous a donné l'exemple intéressant d'une école éclectique où les canons chinois ont servi de forme d'expression pour le sentiment japonais.

Serge ELISSÉEV.

LES SCYTHES ET L'ART[1]

En abordant un sujet qui est à l'ordre du jour et qui a soulevé des discussions assez vives, je me défends de vouloir entrer à mon tour dans la polémique; mais il y a dans ces mots, tels qu'on les présente, « l'Art Scythe », un désaccord qui me semble si apparent, qu'il faut bien en arriver à les dissocier, et à expliquer pourquoi il convient de le faire.

J'écrirais donc au début de ces lignes la proposition suivante : Les nomades, les Scythes, et d'autres nomades qui leur ont succédé sous des appellations diverses, ne possédaient dans leur berceau d'origine, et ne pouvaient posséder, aucun art, et si, par la suite, ils se sont constitué un bagage artistique, ils n'y sont arrivés que par un changement d'état social, c'est-à-dire par sédentarisation, et alors, à ce moment, par contact avec des éléments étrangers.

Je sais bien que cette affirmation va paraître tout à fait révolutionnaire ; elle n'a pas été formulée encore aussi radicalement parce qu'aucune étude n'a tenu compte des données géographiques et démographiques du problème : c'est de ce côté cependant que j'aborderai la question.

Quels que soient, dans le détail, les territoires qui ont été attribués par les auteurs anciens aux tribus nomades dont ils donnent le nom, elles occupaient un emplacement déterminé par des conditions géographiques précises. Il n'est pas question ici de reprendre la bibliographie grecque ou latine; on la trouvera dans les ouvrages des savants qui ont abordé ce sujet, avec un luxe de commentaires impressionnant et souvent superflu ; en fait ces tribus ont occupé la région des pâturages où seulement elles pouvaient trouver la subsistance nécessaire à leurs troupeaux. Cette région est nettement délimitée, elle comprend des plateaux ou des plaines mais toujours avec un sol à production herbacée. Les territoires ainsi désignés s'étendent en Asie Centrale ; les grands fleuves Sibériens depuis l'Ob à l'ouest jusqu'à la Kolyma à l'est, au sud, l'Indus, le Gange, les fleuves de la Chine jusqu'à l'Amour y prennent naissance ; en Europe les territoires s'étendent sur la Russie méridionale jusqu'au Danube. Ils ont toujours été le champ principal de toutes les grandes migrations.

L'existence des populations occupantes était donc uniquement de mode pastoral et nous trouvons qu'il y a des lois strictes qui déterminent l'application de ce travail. Le déplacement continuel et le renouvellement des pâturages

(1) *Voir* Planches IX, X.

nécessaires à l'entretien du troupeau est une de celles qui retiendra mon attention, car, plus qu'aucune autre, elle s'oppose naturellement à toute idée de production régulière. La mobilité est une des qualités essentielles du pasteur, elle est le principe même des grandes invasions. Dans la vie familiale du pasteur, dans ce groupement social embryonnaire, tout est réduit à sa plus simple expression; la rapidité et la fréquence du déplacement est conditionnée par un minimum de bagages. Le nomade emporte des objets spécialisés et dont la matière provient de son industrie pastorale, il cherche la commodité avant le luxe, et quel luxe lui apparaîtrait nécessaire avec une formule de vie aussi étroite ? Cela est vrai aussi bien chez les peuplades contemporaines des historiens grecs les plus anciens, que de celles qu'ont visitées les voyageurs européens du Moyen-âge. Il en ressort cette conséquence que, s'ils emportent avec eux des objets superflus, ceux-ci sont d'importation étrangère. En admettant que les gisements de cuivre mettent à la portée du nomade la matière première propre à la fabrication des objets en métal, armes, récipients, etc.., il faut convenir qu'il ne sera tenté de les exploiter que s'ils sont à proximité d'un site favorable à la pâture du troupeau, qu'il ne pourra les exploiter et en tirer un résultat industriel que s'il immobilise son élan un certain temps, ce qui est contraire à son genre de vie, qu'au surplus l'outillage qui lui sera nécessaire, l'encombrement du produit et la provision de matière première sont, par le poids, un obstacle à la mobilité de sa caravane. Le nomade n'a donc pu devenir dans son pays d'origine, comme on le pense, ni un inventeur, ni un fabricant tant qu'il a pratiqué le mode pastoral. Il est encore à noter que l'industrie peut développer le progrès: or rien ne s'oppose plus au progrès, qui est une modification de l'état de vie, que le régime pastoral. Ces questions sont extrêmement importantes, car elles forment la base même de la discussion; en résumé, tant que le nomade a été nomade et réduit au groupement patriarcal, il n'a pas eu d'art, il a trouvé progressivement un art dès qu'il s'est mis en mouvement pour changer d'horizon et, sans qu'il s'en doute encore, pour arriver à être sédentaire, il a trouvé un art précisément par contact aussi bien à l'est qu'à l'ouest. Ces idées pourraient comporter un plus long développement: il suffit, pour cette brève étude, que l'essentiel en soit signalé.

La somme d'érudition employée à rechercher l'origine de l'art dit scythe et celles des influences à quoi il a obéi est considérable: elle me paraît aboutir, dans son ensemble, à une complication d'autant plus inutile qu'on a négligé de rechercher avant tout quelles en auraient dû être les caractéristiques zoologiques. Quand un peuple apporte dans son style le signe « animal », on peut se demander si les animaux choisis sont géographiquement désignés pour y figurer, car il est évident qu'un poulpe peint sur une amphore crétoise, n'aurait aucune raison de se retrouver sur un bol tourné, dès le début d'un art, en Asie centrale. On observe chez les peuples qui ont le sentiment de la décoration et qui seuls ont créé un art personnel, une inclination à se servir des modèles qu'ils ont sous les yeux. Prenons l'un des exemples les plus nets, celui des vases archaïques trouvés à Suse: les oiseaux qui, chaque année,





Musée Cernuschi

passent par bandes migratrices innombrables n'ont pas manqué de frapper l'imagination du décorateur, non plus que la présence constante des petits capridés qui descendaient de la montagne dans la plaine; l'emploi de ces figurations est constant, elles tourneront à l'ornement pur. Du côté plastique, ce sont plus tard les poids en forme de volatile (comme nous aurons les palettes chinoises en forme de tortue) et, à toutes les échelles, les nombreuses figurations du lion : on n'observe pas la figuration du tigre qui ne vivait pas en Elam. Si, sans que l'époque soit nécessairement contemporaine, les populations de l'Asie centrale, en admettant qu'elles aient produit, avaient observé ces règles générales, strictes chez les Babyloniens, les Iraniens, les Égyptiens, les Grecs, et les Chinois, elles auraient choisi la représentation des animaux typiques de ces régions : le tigre, l'ours, l'âne sauvage, le yack, les grands rapaces et les mêmes oiseaux migrateurs. Nous trouvons quelques figurations de rapaces, le gypaëte (Minns, p. 178; fig. 73. — p. 215, fig. 116; — p. 172, fig. 69; — p. 188, fig. 8, etc.), une figuration de yack (Minns, p. 276, fig. 199) une figuration d'élan (1). (Minns, p. 186, fig. 79), de nombreuses figurations de tigre nettement influencées par la Chine, et enfin deux figurations d'hémiones (*Aréthuse*, Rostovtzeff, pl. XVII) qui sont peut-être un des rares documents de grand intérêt. Je signale que les figurines sont données comme étant des biches, alors qu'elles portent indubitablement les caractéristiques (oreilles, épaule et queue) de l'équidé, qui vit en troupeau à l'état sauvage sur les plateaux du centre Asie. Si nous rencontrons des figurations de rennes, caractéristiques par ce qu'on appelle les andouillers d'œil (que ne porte pas l'élan) (Minns, p. 203, pl. VIII; — p. 221, fig. 129) elles datent d'une époque où les nomades étaient dans un mouvement plus important que leur habituel mouvement de transhumance, car ils devaient avoir joint les régions où vivait cet animal, et si nous rencontrons également une figure de mammifère ou de grand félin enveloppé par un serpent d'une taille suffisante pour le faire (Minns, p. 275, fig. 195) cela ne peut être que parce qu'ils avaient puisé autre part que chez eux l'idée de cet ophidien. En résumé, la représentation des animaux-type est peu fréquente, ce qui tend à prouver que les Scythes n'ont exercé aucune industrie dans leur habitat d'origine et qu'ils ne se sont mis au travail du métal que lorsque d'autres peuples leur ont montré la voie : ils ont alors subi, avec toutes les conséquences, des influences compliquées.

On m'objectera naturellement que dans cet exposé, je ne tiens aucun compte des dates, ce qui est exact; j'ajoute qu'elles importent peu, d'après le point de vue où je me place, parce que, dans les contrées exploitées selon le mode pastoral, l'état social ne peut changer ; ce qui est vrai au IVe ou au IIIe siècle avant est également vrai au IVe ou au Ve après, et est encore vrai actuellement. L'art dit scythe est beaucoup plus une affaire de lieu qu'une affaire de date. Comme la Russie méridionale est le lieu où les tribus nomades, par

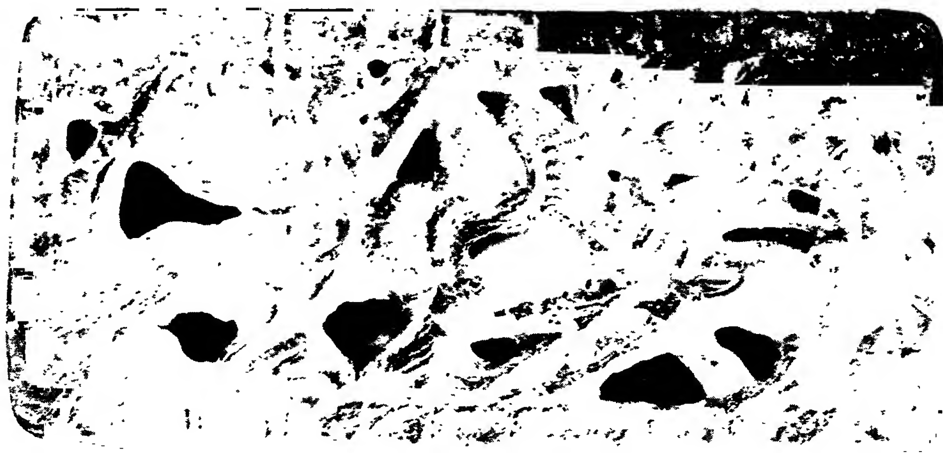
(1) Rien n'autorise à penser que sur le disque de métal reproduit à la Pl. IX du catalogue de l'Exposition d'Art Oriental (mai 1925) sous le n° 838 figure l'image d'un élan.

leur nombre sans cesse croissant, furent obligées de substituer le mode cultural au mode pastoral, la Russie du sud est aussi le lieu où se développèrent les premières industries scythiques : ce développement correspond à un changement d'état. Mais déjà quelles influences s'étaient manifestées ? A l'est, je crois que l'art archaïque chinois avait atteint un grand développement avant qu'une invasion de nomades vînt y sédentariser quelques tribus qui apprirent là les rudiments de la plastique. Le domaine des influences est extrêmement étendu, il a été étudié avec beaucoup de sagacité par des savants éminents, ils ont prouvé par leurs études mêmes et par leur âpreté à en discuter que l'art scythe n'avait aucune origine personnelle. Discute-t-on, en effet, dans le même sens, de l'art égyptien, de l'art chaldéen, de l'art iranien, de l'art grec, de l'art chinois ?

L.-Ch. WATELIN.

NOTA. — Dans la vitrine du musée Cernuschi, sous les objets que nous reproduisons, figure l'indication suivante : « Les deux séries de bronzes, provenant de l'est et de l'ouest de l'Asie, permettent de saisir un point de départ et un point d'arrivée d'un art à motifs animaux pratiquées par les tribus touraniennes et qui a exercé une action importante sur les arts asiatiques, sur l'art de la Chine en particulier ». Mon article tend à prouver qu'il s'est produit exactement le contraire.





Musée Cernuschi

LES ÉDIFICES ANCIENS DE SI-NGAN FOU [1]

Les monuments les plus importants de Si-ngan fou, outre les portes, sont la tour de la Cloche et la tour du Tambour. La tradition locale les fait remonter aux époques Song ou Yuan. Les témoignages historiques ne les déclarent pas si anciennes ; néanmoins elles peuvent avoir remplacé les constructions analogues de l'époque Song et même en occuper les anciennes substructions. Le style de ces deux tours est pour ainsi dire le même que celui des portes et s'accorde bien avec la date de 1384 que nous donne la *Chronique* de Si-ngan fou. Elles ont été réparées en 1440 et en 1699, et de nouveau à des époques plus récentes lorsqu'une guerre civile les avait endommagées.

La tour de la Cloche, *Tchong-lou,* se compose de deux parties principales : un soubassement carré, en manière de bastion, construit en terre battue sous un revêtement de briques, et qui mesure environ 36 mètres de côté ; au-dessus un *tien,* pavillon ou tour à trois étages qui n'a que 25 mètres environ de côté. Le soubassement est comme un morceau emprunté aux remparts. Les flancs en sont en pente, le sommet en est ceinturé d'un parapet peu élevé qui se dresse sur une corniche où des briques placées de coin font une sorte d'ornement (horizontal) en dents de scie. Ces murs seraient tout à fait nus sans les buissons et plantes sauvages qui ont pris racine au milieu des briques, et comme celles-ci montrent beaucoup de raccords l'effet est assez pittoresque.

Ce bastion inférieur est percé de deux voûtes en berceau, perpendiculaire l'une à l'autre, et qui se terminent en arches de plein cintre avec de simples bordures de pierre grise. La superstructure se conforme aux principes suivis dans la plupart des temples et pagodes d'autrefois : c'est une charpente de bois remplie de solins de brique avec un enduit de plâtre. Des galeries ouvertes font le tour des deux étages principaux. Les détails caractéristiques, par exemple les colonnes et les consoles dont l'étage inférieur montre une double rangée, trahissent nettement la date tardive de l'édifice ; ces consoles ont en effet un caractère maigre et gracile qu'on ne rencontre guère avant l'époque Ming (*Pl.* XI). Le deuxième étage présente un balcon soutenu par deux rangs de consoles composites, enfin le troisième étage, peu élevé, n'a pas d'ouvertures. Le toit arêtier fait des angles très saillants ; un cône de laiton le surmonte.

La tour du Tambour, située un peu plus loin vers le nord-ouest, nous rappelle encore plus que la tour de la Cloche le type du *tien,* du pavillon de

(1) *Voir* planches XI, XII, XIII.

palais édifié sur une terrasse, car ici le plan est rectangulaire et non carré : il n'y a donc plus que deux façades. Le bastion de soubassement mesure à la base environ 52 mètres sur 38, il n'est percé que d'une seule voûte dont l'axe est nord-sud. Les côtés est et ouest sont à peine visibles, car les maisons viennent se serrer tout contre la tour, de sorte qu'il est à peu près impossible d'en obtenir une vue d'ensemble. Le style de l'édifice est identique à celui de la tour de la Cloche, mais le plan étant rectangulaire, le toit, au lieu d'être une pyramide régulière, s'incurve, et son long faîtage se termine par des monstres ailés. Il a souffert moins que la tour de la Cloche des guerres récentes. La terrasse en est moins rapiécée, les éléments décoratifs, balustrades, consoles, etc., et les ornements de terre cuite sont mieux conservés. Dans l'ensemble l'aspect en est plus propre, en dépit des buissons qui poussent sur la corniche. La façade porte une grande tablette où on lit : *Wen Wou Tch'eng ti* « Cité des Lettres et de la Vaillance. »

***

Il est difficile aujourd'hui de trouver à Si-ngan fou des palais privés ou des propriétés d'habitation avec des pavillons au milieu des jardins. Il en restait d'assez importantes que la révolution de 1912 a détruites. Celles qu'on voit encore dans le quartier sud-ouest ne sont pas considérables. Même le Pei Yuan Men, où résidait autrefois le gouverneur militaire de la province, était en démolition au moment de mon séjour : il fallait faire place nette pour des casernes et des ateliers. On croirait à une mauvaise plaisanterie, puisque la ville contient d'immenses espaces non utilisés. Une ou deux petites maisons entourées de quelques restes de vieux jardins témoignaient assez de l'ancienne beauté du Pei Yuan Men ; re-aménagé sous la dernière dynastie, il méritait d'être conservé comme monument historique sinon comme résidence du gouverneur. C'est ici que se réfugia la Cour Impériale en 1900 lorsqu'elle fuyait les Alliés maîtres de Pékin. On dit que la famille impériale ne sortit point de ce petit parc pendant les neuf mois de son séjour à Si-ngan fou, bien que ce lieu eût la réputation d'être hanté (et c'est une des principales raisons qui ont déterminé le gouverneur à transporter sa résidence du Pei Yuan Men au camp tartare, dans le quartier nord-ouest). Il est regrettable de voir disparaître ce bijou d'architecture du XVIIIe siècle et ce parc à l'ancienne mode. On se demande si les vieux arbres, les amusantes rocailles devront faire des matériaux de construction pour les ateliers. L'avenue qui de la grande rue mène à la cour extérieure du Pei Yuan Men est flanquée de jolies petits corps-de-garde, et enjambée par un beau *pai leou* manifestement contemporain des principaux bâtiments. Ce n'est pas le plus grand qu'on puisse voir à Si-ngan fou, mais il est d'un effet particulièrement heureux parce qu'il est soutenu pour ainsi dire par les longues rangées de petites constructions à droite et à gauche de l'avenue.

Le Nan Yuan Men, Cour du Sud, autrefois résidence du vice-roi des trois



Sur la terrasse de la " Tour de la Cloche ".

provinces du nord-ouest, sert surtout de nos jours aux représentants du peuple lorsqu'ils se réunissent en Assemblée Provinciale. Aussi les modifications nécessaires lui ont-elles donné l'aspect d'un pensionnat avec des murs de briques tout nus et des fenêtres cintrées vaguement européennes. Le jardin et sa grande pièce d'eau, ses jolies balustrades, et les pavillons situés derrière méritent encore une visite, malgré leur peu d'ancienneté. A côté se trouvent une sorte de jardin zoologique où quelques misérables oiseaux et quadrupèdes se meurent lentement, et un musée où l'on voit quelques sculptures intéressantes parmi une quantité de bric à brac. Un bâtiment plus récent abrite une bibliothèque de grand intérêt local.

C'est un parc beaucoup plus beau qu'on peut voir au Ho-nan Houei Kouan, le seul des palais de guilde que les cantonnements de troupe n'aient pas entièrement dévasté. Il est peu ancien, puisqu'il fut créé par l'oncle de Yuan Chi Kai, mais on y a suivi les meilleures traditions d'autrefois ; c'est un enchantement surtout dans cette ville où les souvenirs des splendeurs passées sont rares... Il y a encore un ou deux autres palais de guilde avec de charmants détails architecturaux, du temps de Kang-Hi ou de Kien Long, qu'on pourrait sauver encore si quelque riche philanthrope voulait s'en occuper; cette sorte de citoyen est malheureusement rare dans ce coin obscur de la Chine, et ces palais sont voués à la destruction totale aux mains des soldats, qu'on appelle « les voleurs non rémunérés » de la Chine (*Pl.* XII).

***

Parmi les édifices religieux de Si-ngan fou, le plus beau et le mieux conservé est le Wouen Miao, temple ou plutôt pavillon commémoratif de Confucius. On y voit de vastes cours ombragées de vieux cyprès : des balustrades de marbre brisées, des portails, des inscriptions témoignent de quelle vénération fut entourée la mémoire du grand sage. Son esprit semble encore hanter ces lieux : c'est avec recueillement que les promeneurs y viennent et, silencieux, s'efforcent de déchiffrer les inscriptions, ou de voir quelque chose dans le grand pavillon qui n'est ouvert qu'aux jours de fête. De la rue, on accède à la Cour Extérieure par une porte latérale ; autrefois sans doute on passait sous le haut *pai leou* de bois qui est à l'extérieur du mur de clôture. De là une avenue franchit un pont et mène tout droit dans la cour intérieure au bâtiment central. Le bassin aux contours curvilignes ne contient que des plantes et point d'eau, les balustrades sont brisées en partie, les dalles laissent pousser l'herbe dans leurs joints. La disposition générale du terrain est bien caractéristique du type traditionnel qu'on rencontre un peu partout en Chine dans les grands temples de Confucius. Les bâtiments de la deuxième cour ne peuvent guère être antérieurs à la dernière dynastie. A droite et à gauche de l'avenue centrale se voient trois pavillons hexagonaux; elle se termine devant une terrasse à balustrades de pierre que surmonte un grand bâtiment. Les petits pavillons sont d'un type très élégant. Le toit incurvé avec grâce, les fenêtres ajourées, appar-

tiennent au style qui atteignit sa pleine floraison vers le XVIIIe siècle. Le bâtiment principal, remis à neuf sans doute vers la même époque, et peut-être restauré encore depuis, est assez bien conservé. Des stèles placées devant la terrasse à l'ombre des arbres datent des dynasties Yuan et Ming, quelques-unes sont moins anciennes.

Derrière le Wouen Miao se trouve la fameuse Forêt des Stèles (Pei Lin) comme une sorte d'annexe du temple de Confucius. Elle fut créée sous les Song en 1090, par le chancelier impérial Liou Ta Tchong ; la chronique de Tch'ang-ngan raconte qu'il réunit ici une quantité de stèles et tablettes commémoratives jusqu'alors éparses dans les environs de la ville. Cette collection s'est enrichie à diverses époques ; les pavillons et galeries furent renouvelés sous les Ming, ainsi que sous Kang Hi et Kien Long. De nos jours ces locaux ont le plus grand besoin d'être réparés et si l'on n'y veille pas à bref délai, les précieux monuments qu'ils abritent ne parviendront pas à la postérité. Il faudrait un volume à part pour étudier ces stèles. Certaines portent de longues citations des classiques ; d'autres commémorent des événements historiques ; beaucoup sont enrichies d'ornements ou de scènes anecdotiques religieuses du plus grand intérêt. C'est le cas en particulier pour les pièces de l'époque T'ang dont l'ornementation est d'un style pur et puissant.

Parmi ces stèles on voit aujourd'hui la fameuse inscription nestorienne, transférée ici en octobre 1907 et maintenant connue dans le monde entier. Il est inutile de la décrire en détail, puisque de nombreux travaux lui sont consacrés, et qu'il en existe un moulage au Musée Guimet. On sait qu'elle mesure environ 2 m. 70 de hauteur sur 0 m. 90 de largeur, et qu'une tortue lui sert de base. L'avers est occupé par une inscription chinoise de 2.000 mots environ en prose et en vers, suivie d'une inscription en syriaque. Le titre signifie : « Monument commémoratif de la diffusion de la religion chrétienne *Ta tchin* dans l'Empire du Milieu ». L'inscription déclare que le monument est érigé en 781 en l'honneur de l'évêque provincial et par lui, un certain Izadbuzid de Balkh, en chinois Yi-sseu de Wang Che Tch'eng. Le texte raconte en outre la création du monde, et résume les doctrines chrétiennes de l'Incarnation, du Bien et du Mal, etc., avec mention particulière des Ecritures et du Baptême. Elle raconte aussi l'arrivée à Tch'ang-ngan d'Alopen, prêtre syrien, cite le décret impérial promulgué en sa faveur, et nous donne l'historique de la mission syrienne jusqu'à l'an 781, date à laquelle l'évêque Yi-sseu en avait la charge. Nous apprenons que c'est en 635 qu'Alopen apporta le christianisme à Tch'ang ngan, et que l'empereur lui fit bon accueil. En 638 un décret impérial autorisait la construction d'un monastère et la prédication de la nouvelle foi. Les Nestoriens restèrent en grâce jusqu'à 781, sauf pendant une brève persécution au début du VIIIe siècle. Mais en 845 leurs églises se trouvèrent fermées lorsque l'empereur Wou Tsong voulut supprimer le bouddhisme ainsi que toutes les religions étrangères, et on raconte qu'à la fin du IXe siècle il n'y avait plus dans tout l'empire qu'un seul chrétien, ce qui est sans doute une exagération. Il est certain que désormais on ne trouve plus trace de chrétiens en Chine

jusqu'à la dynastie Yuan. Avant d'être apporté ici, cette intéressante stèle se trouvait au moins depuis 1625 dans la cour du temple Tch'ong Cheng sseu, à quatre *li* environ de la porte occidentale de Si-ngan fou. Est-ce là même qu'on l'érigea ? la question n'est pas encore résolue. Le Tch'ong Cheng sseu existait déjà sous les Souei, sous le nom de K'i Ta sseu ; et d'après la tradition chinoise celui-ci ne ferait qu'un avec le « Vieux temple du prêtre persan ». En tous cas il a subi une reconstruction complète sous les Ming, et à cette occasion la stèle nestorienne a dû être installée à nouveau, ainsi que quantité d'autres monuments commémoratifs, dans la cour du nouveau temple. Mais celui-ci fut détruit à son tour dans le soulèvement musulman de 1860. Aujourd'hui on ne trouve plus sur le site du Tch'ong Cheng sseu que les substructures du vieux temple, un *pai leou* de marbre et quelques stèles; on y découvrit aussi un grand bassin de marbre qui orne actuellement la cour du temple lamaïste. La tradition affirme que c'étaient les fonts baptismaux des Nestoriens, ce qui n'est point corroboré par leur caractère artistique. La matière en est un marbre blanc grisâtre, la forme celle d'un énorme pot à fleurs où quatre hommes pourraient se tenir debout. Toute sa surface est couverte de rinceaux franchement dessinés avec feuilles et corolles conventionnelles, sorte d'acanthe librement traitée en assez haut relief; tout au bord est incisé un autre dessin en méandres. Le caractère de l'ornement, la qualité de l'exécution, infirment toute attribution à l'époque T'ang et indiquent une époque plus basse, probablement celle des Ming ; nous ne serions pas surpris que cette cuve eût été faite à l'occasion de la reconstruction du Tch'ong Cheng sseu, puisqu'il n'est pas rare d'en rencontrer de pareilles dans les temples bouddhiques, utilisées pour la culture des lotus ou autres plantes aquatiques. L'inscription qui la couronne n'est d'ailleurs que du règne de Kien Long (*Pl.* XIII).

***

Les temples bouddhiques de Si-ngan fou et des environs sont dans l'état le plus déplorable. Il y en a fort peu qui servent encore à un usage religieux ; la plupart sont devenus des cantonnements, puisque le culte de la force militaire semble avoir supplanté dans l'esprit du peuple une bonne part de ses aspirations spirituelles. *Intra muros* c'est le Temple du Dragon Endormi (*Wo Long sseu*) qui est le plus considérable et le mieux conservé, car il fut généreusement restauré à l'occasion du séjour impérial à Si-ngan fou. Aussi ses bâtiments n'ont-ils guère d'intérêt historique, tout en se groupant sous les vieux arbres de façon très pittoresque.

Au point de vue architectural, le *Wou Tai miao* offre plus d'intérêt. On l'appelle également *Si Wou Tai*, les Cinq Terrasses de l'Ouest, et en effet il comprenait cinq pavillons isolés sur de hautes terrasses ; on n'en trouve plus que trois, dans le quartier nord-ouest de la ville. La chronique de Tch'ang-ngan cite ce temple parmi les fondations de la dynastie T'ang. Reconstruit sous les Song et encore une fois sous les Ming, il a manifestement subi des restaurations

au XVIIIe siècle. Les bâtiments sont petits, mais situés sur de hautes terrasses ils font de loin une belle impression. Cette composition architecturale pouvait symboliser les divers degrés de spiritualité du pèlerin ; on y célèbre encore au sixième mois des cérémonies à l'occasion d'un pèlerinage vers un monastère des montagnes du Sud.

Il faut encore citer le *Kai Yuan sseu,* qui s'élève dans une cour fort étroite resserrée entre de hauts murs. Le bâtiment principal a beaucoup d'élégance ; il est sans doute particulièrement vénéré, car des ex-voto et inscriptions commémoratives en garnissent toute la galerie extérieure. On dit qu'il fut consacré sous les Song, mais l'édifice que nous voyons actuellement ne saurait remonter plus haut que la dernière dynastie. Près de la porte orientale s'élève le *Tong Yuan Miao,* temple taoïque qui a également échappé à l'occupation militaire. La cour garde quelque chose de son ancien caractère. Ombragée de nombreux cyprès, elle est ornée de stèles ainsi que d'un grand *pai leou* de marbre de l'an 10 de Wen Li. Le bâtiment principal fut probablement renouvelé plus tard ; celui qu'il remplaçait remontait d'après la tradition à l'époque Song.



Pour l'historien, les temples bouddhiques ou taoïques offrent moins d'intérêt que les mosquées musulmanes de Si-ngan fou. De tous les édifices religieux ce sont elles qui ont le moins souffert des restaurations ou de l'abandon. Il est surprenant que la population musulmane ait pu au milieu des communautés chinoises se conserver tant de siècles intacte, toujours fidèlement attachée au préceptes du Prophète. J'ai entendu dire à un musulman de Si-ngan fou que la ville renferme six mosquées ; je n'ai pu en découvrir que trois et l'existence des autres me paraît douteuse. La plus connue est la grande mosquée du *Tsin K'in Sseu,* la première dit-on que l'Islam ait ouverte en Chine. On se fonde sur une stèle qui se dresse dans la cour, et qui est datée de 742 ; mais l'authenticité de l'inscription est fort suspecte, et d'après des recherches récentes, la stèle serait plutôt de l'an 1300 ou environ. En tous cas on ne saurait encore dater la mosquée d'après l'âge de la stèle. Le caractère des bâtiments permet de croire qu'ils sont exactement copiés sur des édifices T'ang. Nous savons que la mosquée a été rénovée sous les Song, sous les Yuan, et deux fois sous les Ming, la dernière fois sous le règne de Yong Lo : c'est ce que confirme l'état actuel des bâtiments. Ils se groupent autour de trois vastes cours. On entre dans la première par une petite porte sur la rue, fort discrète et toujours fermée de peur d'intrusion des infidèles. Cette cour contient deux grands *pai leou,* l'un de bois, l'autre de marbre sculpté. Elle est séparée de la suivante par un haut mur percé de trois portails. A celui qui les franchit la seconde cour présente un spectacle magnifique. En son milieu se dresse un pavillon en forme de pagode à trois étages sur plan hexagonal. Ce sont comme d'habitude des galeries ouvertes autour d'une âme de brique et de bois. L'étage supérieur ne





En haut Site de l'ancienne église nestorienne ; au fond, un pai-leou de 1584
En bas Jardins de la guilde du Ho-nan

comporte que de multiples rangées de consoles composites. Les lourdes toitures s'incurvent profondément ; de lourds ornements en garnissent les arêtes relevées, ce qui semble indiquer que cette tour est d'assez basse époque. La troisième cour enfin est divisée par des pièces d'eau, des pavillons, des chemins bordés de balustrades de marbre d'un caractère Ming bien net. De grands arbres se penchent sur les bassins vides et les balustrades en ruines. Depuis plusieurs générations le temps a eu toute liberté de draper sous l'herbe et les fleurs les dalles des sentiers et les tuiles des toitures ; il l'a fait dans une parfaite harmonie. La mosquée proprement dite est un long bâtiment fort simple, avec une galerie en façade comptant six travées. Nul ornement que de grandes stèles à inscriptions honorifiques. Le toit soutenu par une double rangée de consoles, est du type ordinaire en Chine. L'intérieur n'est pas moins dépouillé que l'extérieur : c'est une très grande salle unique, avec trois rangées de colonnes; sa propreté, sa belle simplicité font un contraste agréable avec les intérieurs de temple bouddhiques. Entre les colonnes on aperçoit les fidèles agenouillés, tournés vers le mirhab (*wang yu lo*) récitant leurs prières quotidiennes (*Pl.* XIII).

Une autre mosquée plus petite, et encore utilisée par le culte, montre le même plan général à une échelle réduite. Son bâtiment principal s'élève sur une terrasse ; autrement il est aussi simple de forme et de style que celui de la grande mosquée. Des balustrades de marbre entourent la terrasse qui est précédée d'un *pai leou* du type Ming. La cour est abondamment ombragée par des arbres chenus, certainement plus anciens que le pavillon qu'ils abritent. Ils sont touffus au point d'empêcher de voir les bâtiments. Heureusement le pavillon à trois étages de la cour extérieure est dans une situation plus dégagée. C'est une tour carrée construite comme d'habitude avec des murs de brique et des galeries ouvertes aux deux étages principaux ; l'étage supérieur se compose uniquement d'une double rangée de consoles qui soutiennent un toit à quatre pignons, ce qui ne laisse pas que de produire un effet assez lourd. Les détails de l'architecture nous permettent de dater la tour de l'époque Ming au plus tôt ; toutefois elle peut très bien remplacer une tour analogue plus ancienne. C'est parmi les édifices de Si-ngan fou un des plus pittoresques.

* * *

Par son architecture elle est apparentée à une grande pagode en ruines qui se dresse sur une terrasse dans un quartier fort sale, aux confins de la ville musulmane. Cette pagode, dite Yin Chan Kouan, est sur plan carré d'environ 12 mètres de côté ; l'âme est soutenue par quatre puissantes colonnes d'angle, entre lesquelles s'élèvent des étançons moins épais. Un échafaudage spécial soutient la grosse cloche qui porte une inscription de l'époque Souei. Les galeries qui entourent le massif comportent de chaque côté six colonnes à chapiteau carré, reliées par des traverses sur lesquelles reposent les consoles. Le second étage, très élevé, était sans doute muni d'un balcon, mais il n'en subsiste rien. Enfin le dernier étage n'a qu'un seul rang de consoles et point de

galerie. La forme de la toiture est analogue à celle que nous avons vue dans le minaret de la petite mosquée. Malgré son délabrement actuel, cet édifice mérite d'être étudié parce qu'on y voit le squelette de la construction en bois en usage ici depuis des siècles. La tradition locale veut que cette pagode ait été fondée par l'impératrice Wou au début du VIIIe siècle ; en ce cas elle aurait été plus tard reconstruite et restaurée, car les détails sont caractéristiques de l'époque Ming.

Citons encore une tour de moindre importance et d'un type tout différent, proche du Tchong Chen Tseu, petit temple à peu près abandonné voisin du Wouen Miao. De dimensions moyenne et de plan carré, la tour n'est pas une vraie pagode, mais plutôt un monument commémoratif élevé peut-être sur un tombeau. Elle est construite en briques jaunâtres. Les murs un peu inclinés sont absolument nus, excepté qu'une double bande de dessin en zigzags les divise en deux étages et forme la corniche du toit pyramidal. Vue de la route, c'est à peine si elle attire l'attention du passant ; mais encadrée par le mur en torchis, le tronc d'un vieux cyprès, et le bord d'une toiture en ruines, elle prend une beauté, une expression qui dépassent tout l'intérêt de sa date ou de sa forme. Elle devient la survivante d'un immense passé ; elle excite notre imagination, elle nous montre la grandeur et la beauté que prête l'harmonie de l'entourage aux choses les plus simples. On pourrait en dire autant de beaucoup de monuments de Si-ngan fou. Négligés et délabrés, ils n'ont rien à dire au passant indifférent : mais vus à la lumière de l'histoire et dans leur parenté avec les monuments du passé, ils deviennent de précieux souvenirs de l'ancienne capitale de la Chine.

OSVALD SIRÉN.

UNE PAGE INÉDITE DE VICTOR SEGALEN :

CHRONIQUE D'EXTRÊME ASIE

Même restreinte à l'Extrême-Orient, l'Asie n'est pas « une » ainsi que l'affirmait dans sa simplicité peut-être suspecte l'auteur japonais d'un livre tout récent. C'est une confusion à ne pas faire que de dire « les Jaunes », une erreur à éviter que de parler d'« Asiatiques ». Le Japon le premier s'est chargé de nous montrer son particularisme insulaire. Mais il est d'autres éléments que des barrières moins apparentes séparent. Dans cet immense versant du monde qui s'étale du nord-Himalaya au détroit de Behring, il se fait des activités différentielles qu'un avenir, proche sans doute, devra brusquement mettre en plein jeu.

Certes, il ne s'agit plus de conquérir, mais, opportunément, de mettre en œuvre, — avant tout, de mettre en valeur. Ce sont des valeurs en cause qu'il est indispensable de traiter. C'est au moment de l'effort, mieux : quelque temps avant l'effort, — aujourd'hui — une véritable expertise qu'il est urgent d'instituer. Parmi bien des choses caduques, on trouvera de réconfortantes certitudes, issues de l'homme peu changeant, du sous-sol immuable réagissant sur l'homme qui l'habite. On voudrait faire ici le prospecteur de mines qui, sans se laisser émouvoir par les bâtisses hâtivement dressées et pavoisées sur un champ de culture ancienne, se réserve le droit de creuser, de poursuivre une poche pleine de promesse, mais aussi de détourner au besoin des grand'routes où les gisements sont maigres.

Le fondement de toutes ces valeurs artistiques est indubitablement la Chine. Autrefois, quelque deux cents ans avant notre ère, du temps où elle seule régnait en pleine activité érudite et guerrière, une prophétie politique se répandit et bientôt s'accomplit. Il s'agissait de donner un maître à l'Empire vacant. L'un des prétendants prononça : « Celui qui, le premier, entrera dans le pays des Passes, sera roi ». Le pays au milieu des Passes devint depuis l'Empire du Milieu ; le centre et le suzerain de la plupart des régions habitables entre la Haute-Asie et le rivage du Pacifique. On ne peut, d'un trait de l'histoire contemporaine, omettre que depuis trois mille ans, la Chine possède là-

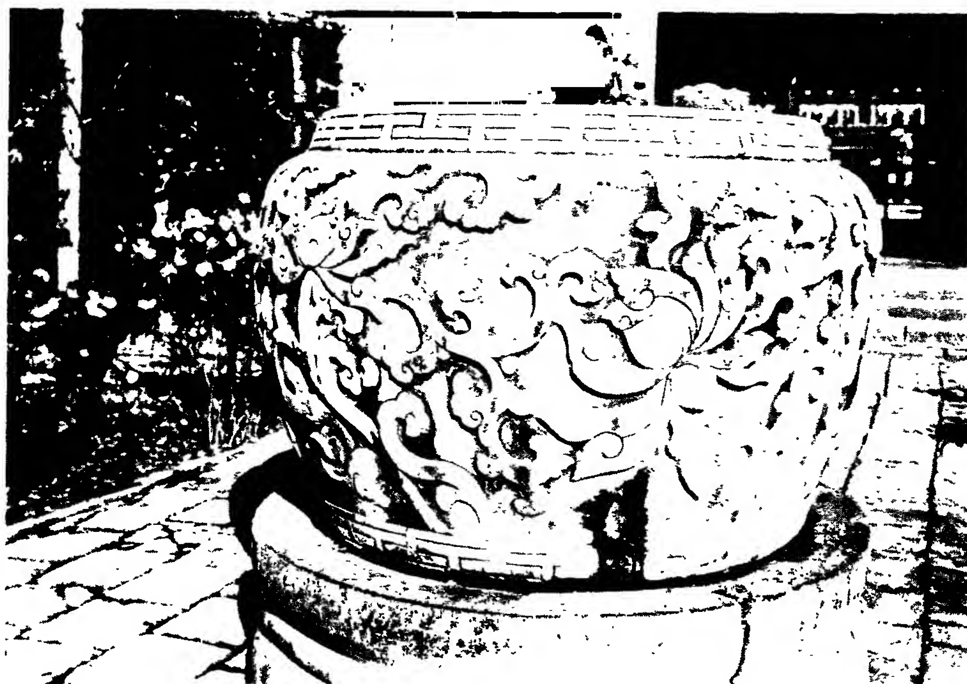
bas la puissance et l'esprit. Quel que soit aujourd'hui son déclin, on ne peut, — ne fût-ce qu'un instant, le temps de lire ces quelques lignes, — oublier que tout ce qui l'entoure de terres cultivées et d'hommes civilisés lui doivent tout ce qui se nomme doublement : culture. L'Egypte est morte, et embaumée. La Chine, parfois malodorante par ses manifestations les plus « avancées », les plus naïves, demeure au moins vivante par ses quatre cent millions, bon gré mal gré, de « citoyens ». Mais son infortune d'aujourd'hui se mesure précisément à sa grande fortune passée, sur laquelle peu de choses ont été dites.

D'autre part, les faits quotidiens par où se manifeste la Chine actuelle réclament à tout instant un commentaire. Le doute porte moins dans l'authenticité que sur l'interprétation des conséquences. Ecrire : « La France sera victorieuse », est exprimer une expérience acquise, et permettre le jugement direct. Mais annoncer : « Voici que la Chine se range du côté des Alliés ; que la Chine se prépare à participer à la guerre ; que la Chine etc... » c'est introduire avec l'emploi du mot Chine, un facteur peu connu donnant à toute la proposition une valeur illusoire. S'agit-il d'un adjuvant considérable, d'un feu de paille, d'un impédiment aussi considérable que pourrait être l'adjuvant ? Rien de ce qui se passe en Chine ne peut tenir dans une nouvelle en trois lignes, ni se composer de clichages par avance fondus.

Quant à la prévision des événements : « Que va faire la Chine ? » question cent fois répétée à celui qui en revient — elle ne possède aucune efficacité satisfaisante. Que si l'on titille un scorpion, il vous pique, avec un déclanchement d'autant plus fidèle que la bête est mécaniquement bien douée. Mais le chatouillement d'une vaste méduse ne produit rien de précis, — bien que la matière vivante soit ici plus abondante, avec des qualités intimes insoupçonnées, des réserves alimentaires, le pouvoir de se transformer. Il faut encore traiter la Chine en méduse ; dénombrer aussi clairement qu'il nous est possible, à nous, précis et clairs par nature, les multiples réactions qu'elle renferme. La Chine n'étant plus isolée, et la politique, autrefois si victorieusement centrale, se trouvant aujourd'hui projetée sur tous les points d'une boule en convulsion, il faut passer des valeurs intrinsèques, de ses pouvoirs fonciers aux droits et pouvoirs que d'autres s'attribuent sur elle : — que cela se traduise par des « concessions » qui peuvent se justifier d'être réciproques, bien que forcées, — ou par des envahissements plus pénétrants. Auprès de la Chine, institutrice de l'Extrême-Asie, certains élèves s'amusent un peu trop à prétendre enseigner le maître. On peut, avec précision et réserve polies, leur signaler l'impertinence. D'autre part, la Chine pèse encore d'un bon poids sur ses tributaires anciens : la Mongolie, par exemple, où depuis une année, elle devrait avoir repris ce qui lui fut récemment détourné ; le Turkestan chinois par quoi, pénétrant l'Asie centrale, elle s'en va côtoyer l'Inde et butter jusqu'au Pamir... Reste le Tibet. Mais ceci, même pour les Anglais, malgré leur téméraire expédition à Lha-sa, ceci est vraiment « une autre histoire ».

Tous ces pays, très vieux de traditions, sont tout neufs par l'usage qu'il faudra bien en faire! A peine abordables d'hier ils seront demain à notre porte.





En haut. Cour de la grande mosquée.
En bas. Bassin de marbre (fonts baptismaux?) actuellement conservé au temple lamaïque.

Mais je reviens à l'homme chinois, jadis leur initiateur, aujourd'hui leur régent encore, par sa masse, mais un régent si virtuel que certains d'entre eux l'accepteraient pour sujet. Elargissant la prophétie ancienne, « celui qui le premier entrera dans les Passes sera roi », l'on peut prédire : « celui qui le plus intelligemment connaîtra la Chine, comprendra du même coup, c'est-à-dire possédera le moyen d'agir par elle en Extrême-Orient, non plus afin d'y régner mais d'aider à la mise en œuvre de ressources innombrables, et de prendre sa juste part du travail ». Or comprendre la Chine, la chose est possible à l'esprit français, et peut-être à lui seul.

Avant d'arriver à ce point, il est nécessaire de purifier tout ce qui vient de là : données douteuses, jugements hâtifs d'Européens de passage, jugements bornés... par la mer, des insulaires japonais : jugements plus équivoques encore des Chinois tout frais d'avant-hier répétant en mauvais anglais commercial les principes que nos gens de quatre-vingt-neuf hurlaient du moins en bon langage. Et quand la besogne sera faite, on aura la bonne conscience d'un premier devoir vis-à-vis de soi-même, rempli, et la satisfaction non sans attrait d'ironie, de ne pas être plus longtemps créditeur de fausses valeurs d'échanges — remboursables au poids du papier où elles s'impriment — et, sans espoir d'en arrêter le cours, de ne plus tout au moins, en être dupe.

VICTOR SEGALEN.

21 juillet 1916.

MISE EN SCÈNE JAPONAISE[1]

(NOTES)

Désirant parler du théâtre japonais avec quelque fruit pour l'artiste occidental, il me faudrait être du métier.

Songez qu'il existe au Japon plusieurs écoles théâtrales, une langue qui leur est propre. On voit le spectateur feuilleter son programme où la pièce est analysée en langue vulgaire afin d'en suivre les péripéties. Et s'il n'est au courant de la tradition, le meilleur plaisir est perdu pour lui.

Mais après la révélation faite par l'estampe japonaise, il en existe une autre, celle du théâtre nippon et de sa mise en scène.

Quand une troupe de chez nous apportera sa science du costume, du grimage, de l'attitude et de la pantomime, le décorateur et le metteur en scène puiseront avec enthousiasme dans cette esthétique nouvelle.

Je raconterai simplement ici ce que j'ai retenu.

En visitant, à Kyôto, les quelques salles qui demeurent du palais de Hideyoshi, je vis que plusieurs étaient démontables et s'ouvraient sur une cour. Sous le ciel d'où descendent les ambiances spirituelles et les inspirations, se dresse encore la scène du drame lyrique, du *Nô*. C'est une estrade de bois poli et sonore, une surface miroitante. Les acteurs glisseront comme sur un lac tranquille avec le seul crissement de leurs brocards, comme un bruit de voiles au vent. Si leur pied frappe l'estrade on croit entendre l'écho de quelque bas-fond.

Un toit de temple sur quatre piliers accueille les quatre points du ciel. Les acteurs, mus par ces attirances, se présentent tour à tour vers leurs horizons. Ils évoluent devant des panneaux où s'étagent les éventails verts d'un pin classique. Ils émergent sous un rideau qui devient dais et se lève comme un pont levis entre la scène et l'au-delà. Ce sont des âmes qui reviennent. Dépouillés de la chair, les personnages de l'histoire et de la légende revivent leur propre personnalité. Ils nous donnent l'essence des faits et nous dévoilent les relativités alors cachées.

La tradition rend ces drames lyriques par le langage classique composé d'une mosaïque littéraire : citations, rappels, jeux de mots subtils. L'auteur

(1) *Voir* Planches XIV, XV.

du *Nô*, un bonze le plus souvent, présente une quintessence de la langue poétique, vers et prose, déclamée avec une lenteur extrême. Ce sont des sons filés qui suivent les gestes symboliques très mesurés.

C'est le théâtre au ralenti, mais un ralenti savant, coupé de points d'orgue, rythmé de phrases précipitées, avec l'éclosion d'un mouvement de danse, contenu et violent, trombe magnifique glissant sur le lac du parquet.

La musique sort des gorges contractées en notes d'attaque isolées, ou bien en un flot qui comme une vague sonore monte et descend, meurt sur la plage. Des flûtes, des tambours que la main frappe avec art et pour des contre-temps, soutiennent le chœur.

Le metteur en scène cherche à mettre en valeur un sentiment à la fois. Son art est un art de dépouillement. Il ornera le seul motif principal. Pas d'accessoires qui attireraient l'attention, ils ne seront plus qu'une esquisse d'objet, une indication. Par exemple, la hutte où l'empereur Go Shirakawa va retrouver l'impératrice-veuve Kenrei, n'est qu'un léger dais de roseaux qu'élèvent quatre minces bambous.

Rien de plus saisissant que le contraste de cette sobriété de moyens avec la richesse de costume du principal caractère quand la plénitude de l'action ou l'apogée d'un rôle, le vêt ainsi. Ce sont des fleurs d'or complètement épanouies qui brochent la robe écarlate de la poétesse Komachi, lauréate des jeux floraux.

Le personnage en vue porte un masque où l'artiste a synthétisé et fixé l'expression du sentiment qui lui est propre.

Trois ans après je revois encore tels de ces visages. Le bois, plus docile que la chair, garda l'empreinte d'une âme. Je revois sous le chaume de son ermitage le blanc visage de l'impératrice Kenrei. Un crêpe gris l'enveloppe, c'est le calme et la sérénité parfaite. Je revois deux masques de vieillards ridés, deux pêcheurs que l'esprit de la musique vient visiter. L'artiste avait modelé dans l'un la sagesse, l'ironie douce du vieillard, dans l'autre la longue résignation d'une vie féminine.

Cette scène rectangulaire sous un toit pareil à une carapace écailleuse, est enclose de nos jours dans de vastes salles boisées. Un chemin pavé de pierres l'entoure et donne mieux l'illusion du cadre naturel. Dans la salle flotte une odeur d'encens.

***

Mais la mise en scène se complique, prend formes et couleurs dès qu'il s'agit de théâtre.

On sait que le *Kabuki*, l'art du théâtre classique, a pour origine celui des marionnettes. Les gestes des acteurs reproduisent les gestes des fantoches.

Le théâtre des marionnettes d'Osaka a conservé tout son prestige. Ce sont d'ailleurs des poupées de caractère sculptées par des artistes, que le *ningyôshi* anime par en bas, aidé de deux acolytes pour les mouvements de droite et de gauche. Les sourcils et les oreilles même ont leurs jeux de

physionomie. Les accessoires, de grandeur nature, haussent les pantins jusqu'à l'illusion d'êtres humains.

La scène conserve ces aides, vêtus de noir et voilés, qu'on suppose invisibles. Ils accourent pour étaler les brocarts d'un costume, dénouer et défaufiler des étoffes dont la doublure a son rôle à certains apogées. Ils détachent les flots sombres des perruques aux moments pathétiques et pour les combats. Ils glisseront un siège sous le guerrier qui se repose.

Autrefois certains tenaient à la hauteur du visage de l'acteur une chandelle afin d'éclairer ses jeux de physionomie.

Il existe des catalogues spéciaux où sont consignés les grimages traditionnels. Ces traits bleus et rouges, ces arabesques noires, tout ce tatouage indique, par exemple, Benkei le guerrier, ou le fantôme à la face verte, ou telle émotion.

Ces masques de fard accompagnés de perruques conventionnelles, crient des êtres puissants. Mélange de réalisme et de symbole, tout l'art japonais s'y résume.

Le costume lui-même a ses gestes. Ces manches larges, superposées, faites de plusieurs teintes, recèlent, pour l'initié, l'apparence du personnage et les dessous de son rôle. Certains vêtements ouatés feront de l'acteur un géant, d'autres, de brocarts raides, un seigneur hiératique, une cotonnade collante le transformera en gueux.

Le costume se modifie sur scène selon l'action et l'émoi. Il a de la race, du style, tant il exprime de tradition. Et qui dira le fini significatif qu'il apporte aux gestes alors que l'acteur, délaissant la parole, la commente?

Manches, symbole d'amour, jeux d'éventails, de pipette et de sabre, comment décrire ici votre éloquence?

Des hommes prennent sur la scène classique les rôles de femme, *onna-gata*. Un peu d'ouate dans la bouche arrondit leurs joues. Leur voix s'élève au plus haut diapason. Selon la tradition ce sont les femmes qui expriment l'amour, et entourent l'homme impassible.

De chaque côté de la scène prennent place les chœurs et les musiciens. Le *kami-shimo*, une sorte d'étole, pointe sur leurs épaules. L'éventail en main ils scandent devant le pupitre le rythme de leur chant, commentaire du drame, expression du personnage qui demeure alors silencieux, ou description. Des flûtes, des shamisen, des tambours les accompagnent.

***

Le répertoire confié à des générations d'acteurs — ils le sont de père en fils — comprend les grands faits de l'histoire japonaise.

Ce sont les drames héroïques de l'époque shogunale, *Yoritomo*, qui fut



Scène de drame guerrier, *onnagata*, « hommes actrices ».



Ballet moderne. Le Prince Yamatodaki et la Princesse Tachibana.

traduit en français, ou les *47 Rônins* également traduits. Ce sont des légendes d'inspiration morale comme le *Terakoya*, *l'Ecole du Village* (traduit), ou des amours placées dans des circonstances extraordinaires.

Ces drames sont poussés au dernier degré du tragique. On aime l'horreur, on la pare des plus délicats raffinements.

***

Je voudrais faire glisser pour vous les multiples rideaux qui, durant les entr'actes, amusent la foule et servent de réclame. Je voudrais vous décrire quelques scènes particulièrement heureuses...

Nous abordons le théâtre classique du Kabukiza, heureusement reconstruit depuis la catastrophe, près d'un canal où glissent des jonques plates.

Au milieu de cette rue, une façade de bois patinée de lumière. Des banderolles, des oriflammes flottent sur ces murs qui n'ont point le secret d'une étroite entrée. Les lanternes s'y balancent, des bouquets et des présents offerts aux acteurs s'amoncellent sur la vérandah ouverte au vent. Dans l'entrée, des amas de sandales et de socques de bois.

Deux portes glissent et vous posez les genoux sur un coussin déjà bien aplati, dans une petite case carrée, votre loge.

Un bout de charbon rougeoie dans le brasero. Vous renversez presque votre théière, votre tasse et vos gâteaux.

Il fait sombre dans l'immense salle carrée. Le parterre est un grouillement de kimonos, de chevelures d'ébène, que traverse le *hana-michi*, « chemin fleuri ». Les personnages principaux effectueront leur entrée par ce pont.

On joue *Le Trésor des Vassaux fidèles*, les *47 Rônins*, ou plutôt quelques-uns des onze actes qui le composent. Le spectacle cependant dure depuis 13 heures jusqu'à près de la 24e ! On mange dans la salle. Autrefois même, les spectatrices changeaient de toilette !

Sur la scène, des pins et des bambous se tordent sous le vent. On l'entend siffler. La pluie grésille. Des éclairs font brutalement ressortir les premiers ou les arrière-plans.

C'est l'acte cinq, celui des *Deux coups de fusil*. Les shamisen et le récitatif psalmodié se sont tus. Un homme, le dos rond sous l'orage, protège de sa manche une lanterne allumée. A la lueur de la tempête il s'abrite derrière une meule.

Dans l'accalmie qui succède, monte le chant des grenouilles. Le gong résonne au loin.

C'est alors qu'un second personnage, un vieil homme, fait son entrée. Il revient de la ville. Il a vendu sa fille afin d'en offrir le prix pour la vendetta des Quarante-sept. Il arrive par le *hanamichi* et serre une bourse sur son cœur. Lui aussi se réfugie derrière la meule. Mais le premier arrivé n'est qu'un

voleur. Il tue le vieux père, passe la bourse à son cou et repousse le cadavre dans les rizières. Au même moment, à toute vitesse, un sanglier traverse la scène, un sanglier étonnant, fait d'un homme recouvert d'une peau et qui saute à quatre pattes. Un sanglier moins drôle que le cheval du plus noble seigneur du théâtre, fait de deux hommes portant une carcasse et dont les jambes de derrière sont inévitablement tournées en dedans !

Mais quelqu'un tire sur le sanglier qui fuit. Le voleur, atteint, tombe au pied de la meule.

Sur la scène obscure, voici que les personnages eux-mêmes ne voient rien du drame qu'ils jouent pour nous. Les jeux de scène sont muets et éloquents : le chasseur, à tâtons, cherche son gibier. Il a heurté le cadavre et se baisse, saisit un pied et veut charger l'animal.

Cette longue jambe retombe. Des deux mains, il la palpe. Avec effroi il reconnaît un homme et, toujours dans le silence et l'obscurité, découvre sur sa poitrine une bourse inespérée.

N'a-t-il pas besoin lui aussi, gendre du vieux père, d'argent pour la vendetta ?

Il s'en saisit donc et veut fuir, mais le cordon est au cou du cadavre. Nous voyons l'homme fuir et, derrière lui, le tué se lever sur son séant. Le buste tiré en avant semble saluer son voleur. Effrayé de tout ce qu'il pressent l'homme coupe le cordon et le cadavre retombe allongé.

Puisqu'il n'a rien vu, c'est à la scène suivante, par les récits de ceux qui rapportent le mort, que le gendre apprendra qu'il s'est emparé de la bourse de son beau-père, prix de la vente de sa femme. Accusé de meurtre il s'ouvre le ventre. Mais le cadavre porte la blessure d'une arme blanche, non point d'une arme à feu. Il meurt disculpé et son nom sera tracé sur la liste glorieuse des Quarante-sept vengeurs.

A l'acte VII, « Le ver dans le corps d'un lion », la mise en scène est plus chatoyante. Nous sommes chez les courtisanes de Gion à Kyôto. La lune brille au jardin, enveloppe les pavillons de plaisance où Yuranosuke, l'un des principaux conspirateurs, passe les nuits. Il veut tromper les surveillances et mûrir la vendetta. Mais on l'épie. Justement l'espion, feignant de se retirer, quitte la fête. Il appelle son palanquin, entre par une porte, ressort par l'autre et se glisse sous la vérandah. Son escorte part à vide.

Alors Yuranosuke, très grave, entre et se croyant seul, déroule un document. Il lit à la lumière d'une lampe suspendue. Il lève les bras et lentement le rouleau de papier se défait, s'allonge, atteint la vérandah, puis frôle la terre du jardin. Et l'espion, au-dessous de lui, lit cette lettre dont les premières lignes lui parviennent, dont les dernières passent encore sous les yeux de Yuranosuke.

Sur cette scène silencieuse, dans un pavillon plus élevé, survient une courtisane, celle-là même qui fut vendue pour la vendetta du seigneur.

Elle est en grand costume, ses robes traînent autour d'elle, mais son visage fardé exprime l'attention plutôt que la volupté.

Elle voit Yuranosuke, solennel, et la missive qui lentement coule entre ses mains. Elle veut lire. Justement il lui tourne le dos. Alors penchée à la balustrade du pavillon, feignant de se regarder au miroir, elle y fait passer la réflection de cette lettre. Le mouvement qui la plie en arrière fait choir une épingle de sa coiffure et le bruit la révèle.

Sous la vérandah l'espion profite de cet instant de surprise pour déchirer un bout de la lettre qui pend.

Cependant, Yuranosuke replie posément sa missive et parle à la femme. Il lui fait la cour et prétend la racheter. Ses plans sont arrêtés : elle a vu, il la tuera comme, sous ses yeux, tout à coup, il passe son sabre au travers des nattes et transperce l'espion que la lettre déchirée lui révéla.

Ces deux actes presque muets, il a fallu des années de pratique pour en régler la mise en scène. On joue les Quarante-sept *Rônins* depuis le XVIIIe siècle et j'ai vénéré leurs tombes à Tôkyô. Plus vivant qu'un texte, l'admirable jeu des interprètes fait revivre la tragédie. La perfection des attitudes est un chef-d'œuvre qui m'enchanta et j'en conserve la nostalgie.

***

Parfois on nous montre des tableaux vivants où l'accessoire prend part à l'action. Les plans sont réalisés comme pour un panorama. L'action se prolonge sur le *hanamichi*, entrées et sorties, ou lentes et solennelles, ou brusques et dramatiques, grotesques et sentimentales. Des pas étudiés expriment chacun de ces sentiments.

Les scènes tournantes, quelquefois doubles, donnent l'illusion du changement de paysage, du mouvement, par leur rotation contraire.

C'était dans une lande de courts bambous, prolongée à perte de vue sur la toile de fond, un cheval que son maître abandonne. L'animal (fait de deux hommes) baissait la tête, attaché au pin solitaire qui se dressait au milieu de cette lande.

Le maître s'en allait vers quelque destin inexorable, il s'en allait, emporté par l'une des scènes tournantes, et l'autre, se mouvant en sens inverse, lentement entraînait l'animal. Avec ses dents il avait bien retenu son maître par la manche, mais maintenant délaissé, il pleurait de grosses larmes qu'on voyait choir dans l'émotion japonaise de cette scène muette et longue.

***

L'architecture japonaise composée de poutres et de solives apparentes, de cloisons mobiles, permet une mise en scène bien plus nature qu'en Europe. Le kimono, de son côté, pare mieux les gestes. Le conventionnel de notre politesse nous prépare aux attitudes voulues du théâtre.

Cette esthétique plastique, ce souci constant du décor qui participe à la vie favorise la valeur de notre art.

Je me souviens d'une scène de palais que je puis revivre trois ans après l'avoir vue. On se souvient de ces mises en scène comme de tableaux de maître : tous deux fixent au plus haut degré une valeur émotive.

Un meurtre fut accompli. Le mort repose, en deuil blanc, veillé. Des lanternes brûlent, l'encens se dissout en fumée.

Maintenant la nuit funèbre s'achève, l'aube entoure le palais fermé. Des raies de soleil pénètrent entre les volets de bois et la veuve ordonne de les ouvrir. A mesure que les volets glissent, comme ils le font chaque jour dans nos maisons, la chambre s'éclaire, l'impression mortuaire se dissipe avec le jardin et le jour révélés. Un rayon brille sur une touffe de véritables bambous nains, des oiseaux chantent dans les pruniers fleuris, une atmosphère dorée baigne le parc du seigneur défunt. On voit à l'horizon le dessin d'un lac classique.

Le contraste de ce matin avec la scène du drame était placé au moment psychologique de l'action. Ce seigneur avait été poignardé par sa propre femme.

Crime? Non pas. Dévouement tragique comme ils le sont au théâtre japonais. La châtelaine a sauvé l'honneur de son époux : il s'apprêtait à rejoindre une princesse du clan ennemi. La femme pardonnait le rendez-vous d'amour, elle ne pouvait permettre une trahison envers le chef.

Le jour se lève donc sur le mort et la maison seigneuriale. Tous deux sans tache. Mais la châtelaine, vêtue du blanc des morts, s'avance parmi la désolation de son entourage. Elle fait harakiri.

***

A Tôkyô, face aux fossés du Palais, s'élevait le Théâtre Impérial, un bel édifice européen qui brûla avec ses dômes, ses vols de colombes, son plafond peint, ses lustres et ses velours. Sa salle à manger remplaçait le foyer, de petits appartements attenaient aux principales loges.

C'est là que les princes du sang assistèrent pour la première fois aux représentations. Autrefois le spectacle n'était bon que pour le vulgaire. Seul le Nô se réservait à d'aristocrates initiés.

Le Théâtre Impérial possède une troupe d'actrices dont plusieurs reçurent les leçons de Sadayakko. Elles jouent dans des pièces anciennes, dans les comédies modernes inspirées du théâtre de mœurs, elles dansent. Mori Ritsuko interpréta *Madame Angot* sur cette scène et Murata Kakuko nous fit en une seule pièce jouir de ses talents d'actrice et de musicienne. Elle joua du koto, du shamisen et du kokyû (sorte de violoncelle).

Des sociétés privées louent parfois ce théâtre et font un usage ingénieux de sa scène tournante.

Je tombai une après-midi sur une séance de *Utaï,* chant de ballades ou de morceaux poétiques accompagnés d'une sobre musique.

Le chanteur se présentait agenouillé sur un tapis écarlate, devant un





En haut Scène de drame ancien
En bas Ballet moderne du " Moineau aveugle "

paravent. Dès qu'il avait terminé, la scène tournait, emportait le magot. Un autre faisait son entrée, également agenouillé sur l'autre moitié de la scène. Et comme ils se remplaçaient indéfiniment et que la scène tournait après chaque numéro, cinq heures durant j'entendis les textes psalmodiés. Enfin n'y tenant plus, trop profane hélas ! je pris la fuite.

Mais la scène tournante qui pivote au centre de la grande scène permet des effets bien curieux. Le décor demeure tout autour en partie immobile, d'autres accessoires sont adaptés en un clin d'œil dès que la scène a tourné.

On assiste ainsi à une partie de l'action devant une maison fermée, par exemple. Puis on suit des yeux les acteurs qui marchent emportés par une lente révolution du sol jusqu'à leur arrivée dans les salles que la scène nous présente alors. Des batailles sont emportées par ce pivotement, allongées jusqu'aux derniers corps-à-corps.

***

Quelquefois, au lieu de tourner, l'action s'étage.

J'ai vu un spectacle lugubre, dans un cimetière qui offrait trois plans superposés : une route haute, un talus incliné, et le cimetière plat, couvert de tombes. Des ossements dispersés sur le talus se rapprochèrent lentement et par saccades. Un squelette se reformait, se ressoudait. Tout à coup, il se dressait debout et dans un flot de fumée lumineuse, un fantôme naissait des ossements, le fantôme vengeur qui va dominer toute l'action et les trois scènes.

Un autre décor : l'arche d'un pont, au-dessous, un bateau entouré de vagues qui moutonnent. Une toile bleue, animée, boursouflée, donne l'impression juste de la mer.

Et le drame se poursuit sur le pont, à bord et dans l'eau.

Des effets de perspective et d'éloignement progressif sont obtenus en substituant au personnage qui s'en va, des acteurs de plus en plus petits. Ils sont habillés de même et l'échelle des proportions va diminuant dans le lointain du décor.

Mais ces effets peuvent être négligés, un seul personnage concentrera toute l'attention du public.

Prenez, par exemple, une scène de harakiri. Un seigneur condamné va se donner la mort au milieu de ses vassaux. Ils retournent deux nattes pour que le sang ne glisse point à leur surface lisse. Ils les recouvrent d'un drap blanc, placent des bouquets funéraires aux quatre coins. Le jeu de l'acteur qui monte sur cet échafaud avec des nuances de résolution et d'hésitation, le coup de grâce qui lui sera donné par le meilleur ami, nous tiennent en suspens.

Le théâtre le plus classique ne bannit point ces tableaux où pendant une

demi-heure on voit un homme, le sabre dans le ventre et couvert de sang, mourir et haranguer son entourage. Les têtes coupées sortent des boîtes devant les veuves. Les larmes coulent dans la salle. L'impassible Japon est excellent public.

On aura soin d'équilibrer le tragique par des danses grotesques, ou quelque superbe solo. Telle cette danse de « l'Araignée » d'après la légende des ogres d'Oyama et du cycle du chevalier Raiko. Un étranger qui assistait à cette finale de brocards et de gestes, d'effets de perruque, de grimage et de fins serpentins, se leva, applaudit en s'écriant : « C'est beau ! c'est beau, mais ces gens-là ne savent donc pas ce qui est beau ! » car l'audience nippone, béate et satisfaite, ne manifestait point sa joie.

***

Le Yurakuza donnait, avant le tremblement de terre, des pièces d'auteurs contemporains. C'était un art simple. Le jeune Japon y recherche le naturel des voix et des gestes. La langue est familière et moderne.

J'assistai à ce drame, *Le père rentre*, thèse des droits paternels et des responsabilités de l'aîné, dans l'ambiance la plus vraie.

J'y vis aussi une adaptation de la *Maison de Poupée*, d'Ibsen, un dialogue symbolique de Musukanokoji entre l'Esprit et la Matière : un Bouddha assis dans les nuages et l'homme, qui marche à la conquête des cieux, inscrit son nom sur le pilier du ciel. Hélas, il n'était pas si loin, ce pilier n'était que le doigt du Bouddha !

Ce théâtre moderne s'inspire du symbole des jeux de scène japonais.

J'ai conservé quelques photographies d'une pièce où Mlle Murata tenait le rôle de la jeune Okumi.

La voici, malade, lisant, agenouillée sur son lit. Elle est belle, on l'aime, et l'employé de son père, un marchand, lui fait la cour, un autre se déguise en bonze pour pénétrer jusqu'auprès d'elle. Okumi les repousse tous deux, mais la passion rendra le bonze fou. Il la surprend dans un sanctuaire abandonné. Okumi lutte et tous deux buttent contre un magnolia fleuri dont les pétales choient à chaque secousse. On dirait une danse harmonieuse.

La longue ceinture de la jeune fille se déroule et l'homme la tient comme une proie au bout d'un lasso. Il l'emporte évanouie et reparaît, le crime consommé, le kimono d'Okumi à la main.

Toute cette scène est silencieuse, c'est la principale et celle où les passions se déchaînent.

***

Les ballets modernes du Yurakuza emploient les effets de lumière à l'occidentale, un orchestre européen, mais les sujets sont tirés de l'histoire ancienne ou de la fantaisie.

L'acteur Koshiro vit un jour près des fossés impériaux des moineaux

qui s'ébattaient. Parmi eux, un oiseau aveugle. Il symbolisa l'eau et composa le ballet du moineau aveugle qui meurt couché dans les plis de cette eau.

Paul Claudel nous donna un mimodrame, *La femme et son ombre*, qui fut traduit en japonais et s'inspira de notre mise en scène.

On avait fait au premier plan un pont dans un jardin classique. Une lumière, celle du souvenir, brûlait dans la lanterne de pierre et le Samuraï entrait en palanquin.

Un jardin irréel derrière une toile verte et transparente occupait la partie de la scène réservée au jeu de l'ombre. Elle reproduisait dans le plan spirituel toutes les attitudes de la femme réelle.

Un pin découpé faisait sur les cloisons de papier l'ombre qu'y projettent toujours les hommes et les choses de l'extérieur pour ceux qui sont à l'intérieur de nos maisons.

Quarante-cinq instruments de musique japonaise répétés en échos dans l'irréel, soutenaient cette chorégraphie japonaise mise au service d'un grand symbole. Des chœurs psalmodiaient le texte.

***

Après ces notes descriptives et incomplètes sur notre mise en scène du Nô et du théâtre, il me reste encore à citer le théâtre des Geisha de Kyôto.

Plus petit, plus gracieux, il s'inspire des mêmes principes décoratifs: il reproduit les paysages célèbres et les saisons, les épisodes légendaires. Deux *hanamichi* traversent la salle pour les entrées et sorties du corps de ballet et tout l'orchestre qui prend place sur scène est féminin. Ce théâtre est consacré à la danse japonaise féminine et au chant. Sa saison la plus populaire est celle du Miyako odori, danses de la capitale, au moment des cerisiers.

La symétrie y est en honneur et c'est bien là une exception aux règles de notre esthétique théâtrale.

Kikou YAMATA.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

Albert MAYBON. *Le Théâtre Japonais*, 132 pages, 64 planches hors texte, 40 dessins dans le texte. H. Laurens, Paris 1925.

Le volume de M. Maybon sur le théâtre japonais est fort intéressant et vivant. On sent que pendant son séjour au Japon l'auteur est allé souvent admirer les acteurs japonais, ce qui donne à certaines pages une valeur particulière. Le chapitre VII consacré aux acteurs et dramaturges montrera aux Occidentaux quelle place importante occupe l'acteur japonais, car « une pièce écrite n'est rien tant qu'elle n'a pas été fécondée par le génie de l'acteur, (page 68). Le chapitre suivant : la gymnastique et la danse, est très intéressant. La remarque que « les pieds, les jambes servent à marquer, à garder la cadence dominante » (page 76) est très juste; je me permettrai d'ajouter à cela que les pieds et les jambes suivent toujours le rythme de l'instrument d'accompagnement, tandis que les bras et les mains sont en accord avec les paroles du chant. Les mouvements de l'acteur sont soulignés encore par les coups de battoirs sur les planches. M. Maybon nous donne une description très intéressante de ces battoirs nommé « *Ki* » (page 80). Seulement il ne fait pas de distinction entre les « battoirs » qui frappent sur les planches et ceux frappant l'un contre l'autre (*hyôshigi*) et qui ont une attribution différente. Il y a tout un volume en japonais, le « *Hyôshiki* » consacré à l'art des battoirs de théâtre. Il est fort dommage que M. Maybon n'ait pas eu des amis japonais connaisseurs du théâtre, qui eussent pu l'aider à éviter certaines inexactitudes. Ainsi la danse *shirabyôshi* n'a pas été imaginée par deux dames de la Cour Impériale (page 9), mais par deux « filles de plaisir » (*yûjô*) Shima no Chitose et Waka no Mae ; elles portaient des robes blanches, mais leurs chapeaux (*ebôshi*) n'étaient pas de la même couleur, ils étaient noirs. Le sujet du « Nô » *Sumidagawa* diffère de ce que nous dit M. Maybon, car l'enfant fut volé par des brigands et emporté vers le nord du Japon (page 28). Les deux Soga quand ils vengèrent leur père n'étaient pas « presque enfants » (page 33), car l'aîné Sukenari avait 20 ans et le cadet Tokimune avait 18 ans. Il est inexact aussi de dire que Ono-no-Otsu a écrit l'histoire de la dame Jôruri (page 33) ; cette tradition littéraire est abandonnée.

Nous pourrions signaler encore d'autres légères inexactitudes dans les détails de ce volume ; il est très regrettable aussi que les épreuves n'aient pas été lues assez attentivement, ce qui a eu comme résultat de nombreuses fautes dans les transcriptions des noms propres et dans les légendes de certaines planches.

S. ELISSEEV

SEGALEN, Gilbert de VOISINS, LARTIGUE, *Mission Archéologique en Chine*, Atlas, Tome III. — Geuthner.

Nous avons déjà vanté le tome I de cette belle publication, dont les reproductions sans sécheresse et sans lourdeur sont absolument parfaites. Le grand attrait du présent album, ce sont les animaux funéraires des « dynasties du Sud » (v^e^-vi^e^ s.) dont la puissante stylisation, les volumes généreux, les plans très affirmés rappellent les préoccupations de nos

sculpteurs et décorateurs contemporains. A ce point de vue, les tortues et dragons qui servent d'embase aux bizarres stèles et colonnes cannelées ne sont pas moins intéressants que les grands lions ailés ; mais ceux-ci ont de plus une vigueur contenue, une énergie bondissante qu'on ne peut se lasser d'admirer. Les abondantes sculptures bouddhiques reproduites dans le même album, (Kouang-Yuan hien, Nan-kan-chan, etc.), sont malheureusement très abîmées par leurs pieux restaurateurs chinois.

750. — *Paper Boats* by K. S. VENTAKA-RAMANI. Ganesh and Co, Madras, 1925,

Charmants croquis en prose, pleins d'esprit et de sensibilité sur les types populaires de l'Inde contemporaine. Lisez la revue des mendiants : le mendiant à l'écuelle, le mendiant qui a un chien et un singe, cet autre qui a un serpent ; le diseur de bonne aventure, le montreur de taureau savant, le musicien ambulant ; enfin le dernier dans la considération publique, mais le premier par les émoluments, le mendiant nocturne. Les chapitres sur l'ouvrier agricole, sur le petit fonctionnaire, sur les rites du mariage (que l'auteur ne souhaite pas voir moderniser) ne sont pas moins amusants. Bien imprimé, écrit dans un style élégant, recherché, voire un peu chargé, ce petit livre fait honneur à la littérature de l'Inde méridionale.

Lucien FORGAN. *Tu trahiras*, roman. 1 vol. 7 fr. 50 (Bossard 1925).

Les éditeurs ont raison de dire que ce premier roman est un bon roman. Il est vivant, il est amusant d'un bout à l'autre, il nous promène à Bénarès, à Guernesey, à Constantinople. L'auteur raconte naturellement beaucoup de choses vues : elles ne font pas paraître grises celles qu'il a imaginées, mais l'accent amer et passionné de certains détails (un peu étrangers au sujet) détonne dans l'atmosphère raréfiée d'un roman d'aventures qui par ailleurs est assez « feuilleton », assez « cinéma » (ce ne sont pas des reproches). Le sujet est le service de renseignements — ou de propagande — britannique en Asie. Ne pas offrir ce livre à un ami anglais.

Women in Ancient India, by the late Mlle BADER, translated into English by Mary E. R. MARTIN. Trübner's Oriental Series, 1 vol. 10-6. Kegan Paul, London ; Perrin, Paris.

Les Amis de l'Orient n'ont pas oublié quelques lignes fort touchantes (et particulièrement pour nous Français) que Miss Martin consacrait au souvenir de son amie la poétesse bengalie Toru Dutt dans notre Bulletin de juin 1921. Nous saluons avec joie cette traduction d'un ouvrage français déjà ancien qui avait mérité en son temps l'approbation de l'Académie et de M. Garcin de Tassy.

On aurait tort de croire que dans l'Inde ancienne la condition de la femme fût ce que nous la voyons aujourd'hui, sous l'influence de l'Islam. Les Hindoues assez nombreuses qui à la suite de Toru Dutt se sont fait une renommée dans la littérature et dans les arts ne font donc que reprendre leur ancien rang.

Cent Cartes postales d'Angkor. (Sans indic. de prix).

Ces cartes, publiées par le Comité Cambodgien de la Société des Amis d'Angkor, d'après les clichés de la Direction des Arts Cambodgiens, sont à recommander ; si le procédé a parfois un peu durci ou empâté le sujet, les clichés par contre sont pris avec beaucoup de goût. On souhaiterait qu'une série non moins nombreuse soit consacrée à la sculpture uniquement.

OOO. — E. VAYRAC. *Le parfum des humanités*. Un vol. 1 piastre. Ed. du Trung-Bac Tan Van, 61, rue du Coton, Hanoï.

Ce recueil d'anecdotes de l'antiquité gréco-latine, destiné aux Annamites, plairait aussi aux jeunes Français à l'âge où on ne leur a pas encore rendu odieux le « parfum des humanités ». Plus encore que des à-côtés de l'histoire il se dégage, croyons-nous, des créations de l'art et de la poésie ; mais celles-ci feront peut-être l'objet d'autres volumes que M. Vayrac réussira non moins bien.

751. — Saturnino XIMENEZ. *L'Asie Mineure en ruines*. Un vol. in-8°, 324 pp, 49 grav. h. t. et 8 cartes, 25 francs. Plon, 4e édition.

Ce beau livre est autre — et meilleur — que nous ne l'attendions. En tant que récit de voyage il est assez incolore malgré de charmants souvenirs de l'hospitalité

turque ; par contre l'antiquité y revit avec beaucoup d'animation et de relief, grâce à la prodigieuse connaissance que l'auteur possède des auteurs anciens et de l'épigraphie. Chemin faisant il trouve l'occasion de citer une foule d'anecdotes peu connues et assez savoureuses. Une digression sur l'invasion aryenne (p. 260 sqq.), nous paraît un peu imprudente dans l'hypothèse. Les illustrations sont faites le plus souvent d'après des dessins ou de vieilles gravures, qui a défaut de rigueur documentaire ne manquent pas de charme.

PÉRIODIQUES

OOO. — *The Asiatic Review,* trimestrielle ; le nº 5 sh. — 3 Victoria St. London S. W. 1.

Revue d'une grande vitalité comme le prouvent sa composition dense, ses articles variés et intéressants, ses pages de publicité vraiment précieuses par leurs indications bibliographiques. Elle est divisée (un peu arbitrairement) en compartiments consacrés chacun à un aspect de l'orientalisme : c'est ainsi que dans le numéro d'octobre dernier, la partie politique comprend entre autres un article sur la *Société des Nations* par S. A. le Maharajah de Patiala ; et des articles sur les relations nippo-américaines ; la partie littéraire donne des compte-rendus assez fouillés d'ouvrages de tous les pays, et notamment de beaucoup de livres français ; dans la section touristique, un *Voyage à Java* est accompagné de quelques reproductions ; enfin notons plusieurs autres articles curieux sur l'*Assyrie* et l'*Egypte*, sur les *Fantômes et vampires de la Chine,* etc. Le numéro forme un volume in-8º de 180 pp. environ. Ce périodique est l'organe de l'*East India Association* qui organise des conférences et met une bibliothèque à la disposition de ses membres.

The Visva Bharati Quarterly. Le nº 2 roupies. Abt. 10-6. — 10 Cornwallis St. Calcutta.

Comme son titre l'indique, cette belle revue est en quelque sorte une émanation et un prolongement de l'« Université » fondée par Tagore à Santiniketan.

On y trouve de nombreux articles ou discours inédits du poète ; quelques études sur des sujets européens, par exemple des pages de R. Rolland sur Carl Spitteler traduites par notre ami M. Kalidas Nag, et beaucoup de travaux intéressants sur les religions et la sociologie de l'Inde. M. F. Benoît, le distingué professeur de français de l'université Viçvabharati, consacre 22 pp. du nº d'octobre aux *Appels de l'Orient* et traduit une grande partie des réponses faites à cette enquête fameuse.

000. — *The Quarterly Journal of the Mythic Society, Bangalore.* — Abt. 5 rupees.

Ce périodique presque entièrement rédigé par des archéologues hindous contient beaucoup d'articles intéressants sinon très approfondis. Dans le nº XV-3, le P. Heras, S. J., étudie les fameuses *Statues des Nayaks de Madura.* Les photographies sont un peu insuffisantes ; on peut douter que même plus claires elles justifiassent l'assertion de l'auteur que « the statues mark the climax of the perfection of Indian sculpture in Southern India ».

D'autres travaux, par exemple sur les *Sept Dvîpas* offrent de singulières hardiesses dans l'hypothèse. M. Venkataramaiya traduit en quatrains rythmés le *Kathakopanishad.* A propos de l'ouvrage de Sir Richard Temple (Cambridge), un bel article sur *Lalla Yogîçvarî,* poétesse cachemirienne du XIVe siècle.

000. — *Museum of Fine Arts Bulletin, Boston.* Nº 138 : Bijoux d'ambre chinois ; et un bref compte-rendu des fouilles faites par la *Smithsonian Institution* en divers points de la Chine (1923-1924).

000. — *The Journal of the Bihar and Orissa Research Society, Patna.* — Cotisation, 12 rupees.

XI, 1 : Sten Konow rattache la formule *Om mani padme hum* au çaktisme (solution déjà indiquée par Koeppen et Monier-Williams), le deuxième et le troisième mots, qui seraient équivalents à *lingam* et à *yoni*, devant être pris comme un seul mot composé, au vocatif ; *hum* est un bîja-mantra de Târâ. — G. Râmadâs explique les *noms autochtones du Râmâyana* par les dialectes du Dekkhan. — Kâlipada Mitra : *l'Impression des cinq doigts en magie.* — XI, 2 : P. C. Manuk écrit quelques pages émues sur *Ajanta* ; H. Bruce Hannah un article assez prudent sur les *Sumériens et l'Inde préhistorique,* etc...

Nouvelle Série, n° 4. **BULLETIN** Décembre 1925.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

KIM-VAN-KIEU

UN GRAND POÈME ANNAMITE

Nous sommes particulièrement heureux de pouvoir offrir à nos Membres une brève étude sur ce grand poème annamite que les enfants du pays Nam-viêt considèrent comme une encyclopédie de leur langue, comme une sorte de Bible littéraire. Nous la devons à l'obligeance d'un de nos amis indochinois.

Nguyên-Du, l'auteur du poème, naquit en 1765 d'une famille de grands mandarins à la cour des Lê.

Doué d'une intelligence remarquable, il fut reçu, à 19 ans, au concours des Lettrés.

Mais tout jeune aussi, ce futur grand poète annamite, disons mieux, ce futur créateur de la poésie annamite, reçut des événements politiques un choc qui retentit profondément en lui et dont il resta moralement ébranlé jusqu'à la fin de sa vie.

Son adolescence s'acheva parmi les horreurs d'une guerre civile où il eut la douleur de voir son roi chassé par des usurpateurs. Et jamais il ne se consola dans le secret de son âme. Il était de ces êtres nés fidèles autant que fiers, à qui la gloire elle-même ne peut apporter l'apaisement et qui, forcés, comme il le fut au commencement du dix-neuvième siècle, d'accepter certains honneurs, en souffrent toujours comme d'une sorte de trahison fatale envers la cause ou le régime qu'ils eussent été heureux de servir. Sa famille, depuis des générations, servait des Lê. Héritier de leur dévouement pour ainsi dire religieux à cette dynastie, il voua d'abord toute son intelligence, toute sa force d'âme qui était grande à une tentative de restauration ; mouvement dont il fut même le chef, mais qui échoua. Quittant alors la vie active, il se retira dans ses montagnes natales pour y vivre à sa guise, s'adonnant aux plaisirs de la chasse et de la pêche, quand ce n'était pas aux joies de la contemplation. Il parcourut en

tous sens les 99 sommets de Hông-tinh, ainsi que le rapporte la notice qui lui est consacrée dans les Annales de la Dynastie actuelle. Pourtant à l'avènement du fondateur de cette dynastie, l'empereur Gia-long, il fut obligé d'accepter un poste de mandarin. Obligé après plusieurs refus, car il s'était promis de ne jamais sortir de sa retraite.

Nous sommes en 1802 et c'est en 1821 qu'il mourut, dans la force de l'âge encore, puisqu'il n'avait que 56 ans. Et, dix-neuf années durant, il se trouva donc investi de fonctions qu'il eût préféré ne pas exercer.

Il les remplit, certes, avec conscience : il ne pouvait rien faire sans conscience. Mais elles lui pesèrent jusqu'à la fin. Et la secrète amertume dont il ne pouvait se défendre en accomplissant son devoir, fut souvent aggravée au dire des Annales que je viens, déjà, de citer, par « les ennuis qu'il eut avec se supérieurs ». Il « avait toujours l'air mécontent » ajoutent ces annales où l'on peut lire d'abord :

« Nguyên-Du avait l'aspect d'un homme doux et réservé, mais il était de caractère indépendant..... chaque fois qu'il était reçu en audience par l'empereur, il restait silencieux. Sa Majesté souvent le réprimanda et lui dit : « Le gouvernement dans le choix de ses collaborateurs s'attache à avoir des hommes instruits et capables. Il ne fait aucune distinction entre gens du Nord et gens du Sud. Vous, j'ai eu l'occasion de vous connaître et de vous apprécier, et vous êtes maintenant au rang de vice-ministre. Il faut que dans les conseils vous parliez et donniez votre avis. Pourquoi vous enfermer ainsi dans le silence et ne jamais répondre que par oui ou par non »?

On a dû remarquer ces mots : « vice-ministre ». L'estime impériale éleva en effet Nguyên-Du jusqu'à la dignité de ministre adjoint des rites.

Trois fois d'ailleurs, il fut renvoyé comme ambassadeur à la cour de Pékin, la dernière fois à la veille de sa mort. Il allait partir lorsqu'il tomba malade. Il refusa de se laisser soigner, repoussa les médicaments. Sur le point d'entrer en agonie, il pria ceux qui l'entouraient de l'ausculter. Lorsqu'on lui dit que son corps se refroidissait, un soupir de soulagement parvint à ses lèvres : « Bien » murmura-t-il..... Il passa sans avoir fait aucune recommandation.

Existence curieusement pathétique, en somme, celle de ce mandarin malgré lui, qu'habite un regret politique inconsolable. Mais c'est à cette souffrance intérieure que nous devons la conception et l'exécution du grand poème *Kim-Van-Kieu.* Car Nguyên-Du, assure-t-on, voulut transposer, symboliser le drame de sa vie dans cette histoire infiniment douloureuse d'une jeune fille « victime de la destinée » et qui en est victime à cause même de la noblesse de son âme et de la beauté du sacrifice d'où naissent tous ses malheurs.

La vie privée du haut dignitaire-poète fut des plus simples ; et ce n'est donc pas dans une crise sentimentale mais uniquement, j'y insiste, dans le

tourment secret d'une vie publique singulière qu'il faudrait chercher la source de tels ou tels vers si tristes, si désespérés, qu'ils sont de « purs sanglots » comme tant de vers de Musset, inspirés, ceux-ci, par un drame d'amour. La différence est considérable, et peut-être n'est-elle pas au désavantage du poète annamite.

Mais avant d'arriver au poème, j'ai à vous parler d'autres œuvres de Nguyên-Du ; et cela quand je vous aurai dit que, très savant, aussi savant que modeste — il était si modeste qu'on l'accusait d'orgueil — il était versé non seulement dans le confucianisme mais dans le bouddhisme et le taoisme ; et qu'il excellait en musique, en peinture et au jeu d'échecs comme en poésie : les quatre distractions habituelles d'un vrai lettré de l'Extrême-Orient.

C'est en chinois qu'il écrivit des poésies diverses, lesquelles forment trois recueils.

Le premier a pour titre : « Poésies de voyage du Nord ». Ce sont, en de petites pièces de 8 vers chacune, 8 vers de 7 pieds, les impressions qu'il rapporta de ses ambassades en Chine. Et j'ose dire que ces médaillons poétiques où il peint les hommes et les choses de la Chine en un chinois parfait et charmant, sont d'une contexture admirable. Pareillement les poésies des deux autres recueils qui nous sont parvenus incomplets, mais dont nous espérons qu'on retrouvera bientôt le texte intégral.

Citons enfin un ouvrage en prose chinoise : « Les chroniques de la fin de la dynastie des Lê » où la fiction se marie à la vérité historique.

Mais, si remarquables que soient ces productions, le véritable titre de Nguyên-Du à l'immortalité, c'est le poème sacré pour les Annamites dont il est temps que je m'occupe : ce *Kim-Van-Kieu*, écrit en annamite et que l'on considère, avec raison, comme une sorte d'encyclopédie de notre langue ou comme une sorte de Bible littéraire, tout le monde chez nous, dans la conversation même ou la correspondance, y puisait ou s'en inspirait pour l'expression d'une pensée, d'un sentiment.

Non pas que tout le monde chez nous puisse comprendre ce long poème de 3260 vers où plus d'une intention échappe même à des lettrés, prête du moins à des interprétations différentes. Mais il en est de *Kim-Van-Kieu* pour notre peuple (toutes proportions gardées) comme de la *Divine Comédie* de Dante pour le peuple italien. La popularité des deux poèmes se moque, si je puis dire, des obscurités qu'ils présentent à la masse des illettrés qui en savent quelquefois des passages entiers par cœur et devinent à peu près, avec ravissement, ce qu'ils n'en sauraient expliquer, faute de culture. Des vers lumineux pour les ignorants même leur éclairent, de distance en distance, ce qui précède et ce qui suit ; et c'est de ces vers-là qu'ils se servent ; ensorcelés,

quant au reste, par la musique. Les lettrés, eux, il va de soi, s'ils disputent sur le sens exact de tel ou tel endroit, de telle ou telle métaphore, ont néanmoins l'intelligence de tout le poème. C'est d'un esprit lucide qu'ils s'accordent à voir dans *Kim-Van-Kieu* le plus beau joyau de notre langue et admirent l'auteur de l'avoir taillé dans la riche matière d'un idiome jusqu'alors négligé par tant de poètes célèbres, et tant de si doctes humanistes.

Car avant Nguyên-Du la seule langue littéraire en honneur dans notre pays, c'était le chinois. En rompant avec cette langue où des générations d'auteurs, au cours de notre longue histoire, s'étaient illustrés, où lui-même s'était hautement distingué, Nguyên-Du fit une révolution analogue à celle qu'avait faite Descartes en France, lorsque, rompant avec le latin, il écrivit en français son *Discours sur la Méthode.* Descartes nationalisait la philosophie pour la France du XVII[e] siècle ; Nguyên-Du nationalisa la poésie pour l'Annam du XIX[e]. Et il prouvait ainsi que la langue annamite n'est pas une langue pauvre, bonne seulement pour l'échange des idées courantes et l'expression des besoins de la vie ordinaire, comme le croient encore bien des gens, mais qu'on ne pouvait rendre avec plus de richesse, plus de souplesse, plus de charme, plus d'harmonie, plus de subtilité qu'en cette langue les sentiments les plus délicats de l'âme humaine.

Rappelons en passant que le poème est écrit en vers alternés de 6 et 8 syllabes, forme particulière à la prosodie annamite. Et notons que le sujet est d'origine chinoise : notre poète le tira d'un conte faisant partie du recueil chinois intitulé « Recueil d'aventures amoureuses ». Mais ce conte est d'une valeur littéraire ultra médiocre, d'une psychologie rudimentaire ; et l'on pourrait se demander pourquoi Nguyên-Du s'y arrêta, le choisit de préférence à des millions d'autres contes chinois beaucoup plus jolis et mieux composés, s'il n'avait trouvé dans les aventures de l'héroïne — Kieu — le moyen que j'ai dit tout à l'heure de montrer, sur le plan romanesque, ce que la cruauté du destin peut imposer de souffrances à des cœurs purs.

Il est vrai que l'histoire lamentable de Kieu finit bien, et qu'il y a même dans sa vie d'infortunes des moments où le malheur fait relâche, si je puis ainsi m'exprimer ; mais les deux fois qu'avant d'atteindre au terme de ses tribulations elle peut se croire sauvée, c'est pour retomber de plus haut dans l'abîme. Et la conclusion philosophique du poème est dans ces vers :

« En réfléchissant, nous voyons que tout dépend du ciel..... s'il nous inflige des malheurs, il nous faut être malheureux, et si nous sommes heureux, c'est qu'il nous donne le bonheur ».

En d'autres termes, nous sommes tous à la merci d'une puissance d'en haut bienveillante ou hostile. Mais le poème va plus loin, imprégné qu'il est d'idées bouddhiques, de cette doctrine que nos malheurs sont une expiation,

nous font payer les fautes d'une vie antérieure. Kieu l'apprend au commencement de son martyre, comme elle vient d'essayer de s'y soustraire en se frappant d'un coup de couteau.

« A ses côtés, debout dans un nuage, elle croit voir une jeune femme qui, à l'oreille, lui dit : « Il te reste à expier les fautes de la vie passée! Crois-tu donc pouvoir éluder le paiement de ta dette d'infortune. Ton destin te condamne aux malheurs de la beauté!... Accomplis jusqu'au bout ta destinée de faible femme». Et voici le point de départ du roman :

Un jour où l'on célèbre la fête des morts, la jeune et belle Kieu, douée de toutes les grâces de l'esprit et de la sensibilité la plus vive, aperçoit une tombe abandonnée, celle d'une chanteuse qui fut célèbre, eut de nombreux soupirants, et mourut tout à coup dans le plein éclat de son printemps. Kieu s'émeut, verse des larmes, trace des vers mélancoliques et charmants sur l'écorce d'un arbre. L'âme de la chanteuse lui apparaît, en récompense de cette sympathie. Et la nuit venue, Kieu s'étant endormie, la chanteuse lui réapparut pour lui prédire tristement sa vie d'affreuses aventures : « Peu de cœurs à des morts témoignent des égards..... Mais cherche au livre des malheureux, tu y trouveras un nom : le tien ! Ainsi le veut l'immuable Destin ! » Et, en fait, jusqu'à l'heureux dénouement, l'ouvrage presque entier sera l'accomplissement de cette prophétie. Accomplissement qui sera, du reste, déterminé par un acte d'héroïque sacrifice de la jeune fille. Placée entre sa piété filiale et l'amour qu'elle éprouve pour Kim, un jeune lettré, qui l'adore, elle n'hésite pas : elle se vend pour sauver son père, et, désormais, elle roule de misère en misère jusque dans la boue la plus répugnante, mais tel le lotus de la chanson, au milieu de cette abjection même, elle conservera toujours le pur parfum de sa noblesse originelle. Ce qui permettra, des années plus tard, à Kim, de l'aimer autant qu'autrefois et de vouloir l'épouser. « Vous avez, lui dit-il, par la piété filiale remplacé la fidélité — où voyez-vous donc qu'une tache ait pu souiller votre personne ? »

Je ne vous dirai pas sans le secours du texte toujours élégant et chaste les souillures que Kim efface ainsi d'un mot sublime dans sa simplicité.

Et d'autre part, je ne m'étendrai pas sur les épisodes où la méchanceté du sort subit un temps d'arrêt, où la victime peut avoir l'illusion — trop tôt déçue — d'un recommencement de bonheur. Aussi bien nombreuses sont les personnes qui connaissent le poème dans le détail, *Kim-Van-Kieu* étant un livre de chevet pour tous les Annamites lettrés ; — j'ajoute : une sorte d'oracle pour les femmes dont le penchant à la superstition n'a pas à se plaindre d'y manquer d'aliment. Le mystère de la destinée qui est l'âme mystique du livre les trouble, donc les séduit.

Mais j'ai été frappé d'une observation que m'a faite récemment un écri-

vain français après avoir lu une fort gracieuse adaptation du poème, publiée en 1915 à la Librairie Maritime et Coloniale. « C'est étonnant, me disait-il, et bien extrême-oriental, je crois, que tant de poésie et de fraîche poésie puisse émaner d'un réalisme sans peur, de cette franche peinture des bas fonds où l'héroïne devient une chair à plaisir banale! » — « Je comprends, répondis-je, que cela vous étonne en vous ravissant : c'est le secret du génie de Nguyên-Du, ou la magie de son art, d'avoir poétisé l'horreur de ces tableaux sans les affadir ; mais d'autre part encore vous avez raison : cette magie surprend moins un lecteur d'Extrême-Orient qu'un Européen habitué par le naturalisme à des débauches de descriptions lubriques où il est difficile de faire passer un rayon d'idéal. »

Enfin, pour que Kieu sortît moralement pure de ses nombreuses épreuves, pour qu'elle fût digne, malgré tout, de l'amour de Kim, ne fallait-il pas qu'il y eût en elle, aux pires heures même de son existence, une poésie de douleur, qui la rachète sans cesse, qui fait que nous l'aimons, nous, de toute notre pitié? Il n'y a pas déchéance là où la volonté n'accepte pas ce que doit subir le corps. La vertu n'est que dans l'âme, idéale citadelle imprenable au destin.

Sans doute, en un passage, l'auteur semble la rendre en partie responsable de ses infortunes. C'est au moment où vous la verrez se jeter de désespoir dans un fleuve. Une religieuse, une bonzesse, prononce à ce moment là : « Suivant ses lois mystérieuses, le ciel distribue l'heur et le malheur — mais c'est dans notre cœur que tout a son origine. » Or Kieu s'est « donnée à l'amour, cet amour en maître a envahi son cœur. Ces natures libres et vagabondes ne peuvent séjourner en paix nulle part... Par voies et par chemins l'esprit pervers les mène » etc... à l'héroïque guerrier Tu Hai comme elle s'était déjà donnée au fils d'un riche marchand, malgré le serment qu'elle avait échangé avec Kim avant de se sacrifier pour son père. Et il est bien certain qu'une morale intransigeante a le droit de reprocher à Kieu ces deux oublis successifs de ses serments d'autrefois ; mais cette morale intransigeante est-elle juste? En aimant, la prostituée involontaire que ses amours avaient tirée de sa servitude, se relevait à ses yeux, redevenait une créature de beauté morale ; et c'est tellement vrai que la même bonzesse, poursuivant son discours, change de ton pour célébrer les vertus de Kiêu, rappeler son sacrifice de piété filiale qui a « ému le ciel » et lui permettra d'être heureuse un jour « dans les liens de l'amour conjugal » ; car la bonzesse, une immortelle déguisée, sait quand et comment finiront les malheurs de la prédestinée, et elle se réjouit pour elle de cet avenir de joies saintes, où sera « lavée jusqu'à la dernière tache antérieure ». Le blâme qu'elle a commencé par jeter sur les deux liaisons où la persécutée du destin laissa refleurir son cœur s'éclaire, du reste, si l'on y prend garde, par cette sentence de l'auteur laquelle précède d'une page à peine le

discours où je viens de m'arrêter : « Tout ce qui se passa durant les quinze années de sa vie doit servir aux jeunes filles d'exemple et d'instruction». Avertissement moral aux jeunes lectrices du poème. Oui, leçon pour le public féminin ; et voilà, je le répète, ce qui donne par avance leur véritable signification aux sévérités de la religieuse. D'ailleurs, cette leçon même est singulièrement atténuée par le vers suivant : « L'existence humaine en arrive à ces extrémités ! » Oui, malgré la volonté de l'homme ou de la femme, sous l'empire du destin, puisque telle est en somme l'essentielle idée de l'ouvrage.

Idée que présente au même endroit ce distique d'une pitié désolée : « Pourquoi de tout temps en ce monde les amis de la justice ont-ils été laissés si longtemps par le ciel dans une situation toujours plus lamentable ? »

Mais c'est assez philosopher sur la morale complexe d'un poème d'aventures si poétiques, j'y reviens, dans sa tristesse, si pessimiste et cependant optimiste par son dénouement, et dans lequel, à côté de l'héroïne si vivante, passent des figures au dessin le plus net dans leur diversité : Kim et la jeune sœur de Kiêu, Van, et Tu-bâ, la tenancière de mauvais lieu, de la « maison bleue » où Kiêu doit se livrer au premier venu ; le jeune amant, Thuc-Sinh qui la tire de cette maison infâme ; l'épouse du jeune homme, la jalouse Hoan-thu qui la fait enlever pour faire d'elle son esclave, l'humilier sans cesse, l'accabler de traitements barbares ; l'immonde tartuffe femelle Bac-Ha dont la venue replonge Kiêu dans la fange d'une autre maison de prostitution ; le guerrier dont j'ai déjà parlé, Tu-Hai, qui, à son tour, la délivre et la venge tragiquement, épouvantablen ent, de ses persécuteurs, mais succombe dans un guet-apens ; qui encore ?..... Vraiment non, il n'y a pas un personnage dans le Kim-Van-Kiêu qui ne soit marqué de traits caractéristiques, le fût-il seulement de filpro.

Et ce sont des paysages, des décors évoqués d'une phrase rapide et sûre, autour de cette humanité ondoyante et multiple. Enfin, tout vit dans ce livre d'un poète pour qui le monde extérieur comme le monde intérieur existe, et qui est, de plus, un exquis musicien de verbe rythmé, un enchanteur de l'oreille.

Si mes compatriotes savent bien que je n'exagère pas, je demande aux Français de me faire l'honneur de me croire. Plus on étudie le *Kim-Van-Kieu*, plus on a le sentiment de sa perfection. A la différence des œuvres indiennes, touffues et d'une prolixité fatigante, à la différence des œuvres chinoises qui ne sont pour la plupart que des compilations, des « mosaïques », ce grand poème annamite, d'une variété shakespearienne, est, en même temps, d'une clarté, d'une simplicité de lignes classiques. Il a été conçu, composé suivant un plan d'art qui en ordonna toutes les parties, jusqu'aux plus petits détails, en vue de l'ensemble, ensemble aux proportions irréprochables, comme

celles d'une belle tragédie grecque ou d'une belle tragédie française

Et pour ce qui est de l'exécution, j'entends ici des vers, ce n'est pas seulement à la musique qu'il faut songer pour en vanter le charme, comme j'ai fait il y a un instant ; frappés comme des médailles, sertis comme des jades précieux, ciselés comme de fines sculptures, ils prouvent, ainsi que d'innombrables vers français, de la Renaissance à nos jours, que la poésie peut rivaliser avec bien des arts. « De la musique avant toute chose », selon le précepte de Verlaine, soit ! Mais à la condition de ne pas sacrifier toute beauté plastique à la valeur musicale. L'union, dans les vers, de ces deux vertus, union réalisée par Verlaine lui-même en tant de pièces adorables, comme, avant lui, à travers les siècles, par tous les maîtres du lyrisme français, si différents qu'ils soient les uns des autres, cette union n'est-ce pas la sorcellerie suprême? Et, en vérité, c'est tantôt à Ronsard, tantôt à Chénier, à Musset, à Hugo même qu'un Annamite, épris des lettres poétiques françaises, pense en relisant *Kim-Van-Kieu.*

Il y pense, sans que, cependant, il lui soit facile de rapprocher expressément tel ou tel passage d'un des maîtres français d'un passage du poème annamite. J'aurais voulu pouvoir établir quelques rapprochements de ce genre, afin d'illustrer par d'irrécusables exemples la parenté de sensibilité, la parenté de poésie que je signale comme certaine entre les plus touchants lyriques de notre chère Métropole et le plus émouvant, le plus parfait des nôtres. Mes recherches n'ont pas abouti. Ne m'en veuillez pas. Souhaitez plus de chance à un autre, voilà tout.

Mais si la forme, dans le *Kim-Van-Kieu,* a cette pureté classique qu'on trouve d'ailleurs dans les grands romantiques français comme dans un Racine, le romantisme d'inspiration est incontestable ; et c'est merveille que ce romantisme n'ait pas ici et là débordé, rompant les justes proportions des parties de l'œuvre ou bien ouvrant l'expression des sentiments et versant tout à coup dans un réalisme à gros effets, par la pente dangereuse qu'offrait le sujet. L'auteur échappe au péril — à tous les périls — grâce à cette claire raison qu'on pourrait qualifier de gréco-latine si elle n'était pas également confucienne. C'est elle qui surveilla, contint ce romantisme, d'un bout à l'autre ; c'est elle avec ce sens de la mesure qu'elle commande ; et c'est aussi avec elle, on me permettra de le dire sans me taxer de complaisance pour ma patrie, une sorte de pudeur propre à la race annamite dans l'évocation de ce qui est moralement et socialement laid, affreux. J'ai loué Nguyên-Du de ne pas tricher avec la vérité, de ne pas l'affadir ; mais il ne décrit jamais avec une délectation malsaine et combien inutile les laideurs morales et sociales qu'il évoque loyalement : il en suggère la vision en quelques mots qui, choisis avec un art synthétique, sont décisifs.

Après que la résistance de Kiêu a été vaincue par la vieille tenancière Tu-bâ, « on baissa, lisons-nous, les rideaux de la maison de plaisir, — et le prix s'éleva sans cesse avec la valeur de la marchandise. — Qui dira combien de galants vinrent chercher les fatigues amoureuses? L'enivrement durait des mois ; toute la nuit résonnaient les rires ! C'était un mouvement, un va et vient interminable ! Le matin elle reconduisait Tông-Ngoc ; elle allait le soir chercher Truong-Khanh. Lorsqu'à l'arrivée du jour l'ivresse du vin se dissipait, elle éprouvait, en pensant à elle-même, un douloureux tressaillement. — « Quoi, se disait-elle, autrefois de ma chambre tendue de broderies, j'abaissais les rideaux de soie, — et me voilà maintenant brisée comme une fleur jetée au milieu du chemin ! — Quoi ! Habituée à la honte, mon visage ne sait plus rougir, — et Toi, ô mon corps, tu te vautres sans crainte dans cet obscène bourbier. » La preuve est faite, n'est-ce pas, par cette seule page de l'élégance et, vraiment oui, de la chasteté que j'ai promis de montrer dans la façon dont le poète suggère à l'imagination du lecteur l'exact tableau des souillures de la pauvre fille. Souillures qui, d'ailleurs, — pas plus qu'elles n'atteignent son âme, puisque cette âme se soulève de dégoût après l'orgie — n'éveillent sa chair. Elle se le dit : « Je dois subir l'amour de tous, — sans que moi-même je sache ce que c'est que le plaisir. » Mais c'est aussi dans l'expression des sentiments les plus exaltés, dans la peinture des passions de l'amour que brille cette chaste élégance, cette retenue j'écrirai volontiers racinienne. Je pourrai citer plus d'un exemple. Je n'ai que l'embarras du choix. Je me décide pour l'idylle ardente où Kiêu se donne pour la première fois corps et âme. Elle est chez l'infâme Tu-bâ, lorsque s'y présente le jeune Thuc-sanh attiré par la réputation de la courtisane artiste et lettrée. Un coquet pavillon les « réunit », et « l'un dans l'autre ils ne trouvaient que séductions ». Ainsi débute le récit. Mais le caprice du jeune homme va devenir de l'amour, de l'amour-passion comme celui qu'il inspire. « Matin et soir, toujours » ils se rejoignaient, « s'abandonnant à leur ivresse ». Et cette ivresse n'est pas seulement celle des sens. Ces amants, des après-midi entières, se grisent de poésie et de musique. Ils composent des « vers merveilleux », « mettent d'accord leurs guitares » ou causent longuement, joyeusement de tout ce qui intéresse leur esprit et leur cœur. Thuc-sanh pourtant est marié. Il l'avoue, et Kiêu s'inquiète. Il lui répond qu'il fera d'elle sa seconde femme, après l'avoir tirée de la « maison bleue ». Mais comme elle a raison d'avoir peur de l'avenir, malgré cela, à cause de cela plutôt ! « Quand je serai hors d'ici, gémit-elle, que mon fard aura disparu et que j'aurai donné tout mon parfum, votre cœur à jamais pourra-t-il me rester fidèle? » Surtout si vous m'introduisez chez vous, où vous devez vous partager entre « la malheureuse et vile » créature que je suis et l'épouse que vous avez aimée avant moi. Comment, d'ailleurs, serai-je traitée par elle? Et votre père, l'oubliez-vous? Aura-t-il pour moi des égards,

un peu d'affection? Compte-t-on pour quelque chose le lierre de la porte, la fleur de la muraille?« En tout cas humblement prête à tous les sacrifices, quoi que vous résolviez, termine-t-elle, « de point en point je vous obéirai... »

Quelle délicatesse, n'est-ce pas, dans ces plaintes trop fondées, vous le savez !... Une héroïne romantique se fût impétueusement élevée, au nom de ses droits, proclamés supérieurs à tous les autres, contre les soi-disant devoirs du fils et de l'époux ! Mais ni littérairement, ni psychologiquement, il n'y a rien dans *Kim-Van-Kieu* du lyrisme échevelé d'un Tagore par exemple, rien non plus, soit noté en passant, du maniérisme décadent des poètes chinois. Admirons dans le chef-d'œuvre annamite une poésie aussi sobre que profonde, la vraie poésie de l'âme.

Ce pourrait être le dernier mot de cette étude, si deux idées ne me sollicitaient pas, par où je demande la permission de conclure.

D'abord, aucune influence européenne n'ayant pu s'exercer sur le génie de Nguyên-Du, et l'influence chinoise ne se révélant que très faible, presque nulle, n'est-il pas évident qu'il convient d'accorder aux Annamites non pas uniquement de remarquables dons d'assimilation, mais bien le don créateur? Puis les affinités de l'esprit français et de l'esprit annamite ne faisant aucun doute, il est à souhaiter qu'on les cultive en vue d'un rapprochement de plus en plus fécond — de plus en plus désiré, au reste, des deux côtés ; rapprochement que l'élite des deux peuples réaliserait pour commencer dans la communauté de l'art et de la poésie.

Qu'elles se comprennent mieux de jour en jour, ces élites ; qu'elles prennent de jour en jour une conscience plus nette de ce qu'il y a de fraternellement commun entre elles dans leur originalité respective.

DIEP-VAN-KY.



Imp. F. DUTAL & Cie, 170 bis Rue de Charonne, Paris — Le Gérant G. BARREAU